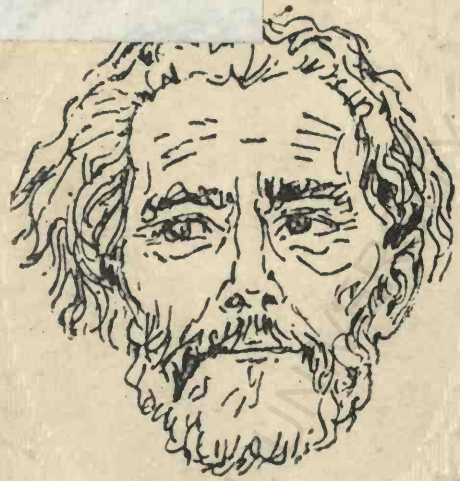
ELENA ZAHARIA-FILIPAŞ

I-20.438



Introducere
în opera lui

VASILE VOICULESCU

PUBLIC LIBRARY

BIBL. CENTR. U.V.
M. „I. MINESCU" IAȘI
LITERE
I-20.438

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ELENA ZAHARIA — FILIPAS

INTRODUCERE ÎN OPERA LUI VASILE VOICULESCU

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Coperta : *Dumitru Verdeș*

Toate drepturile rezervate Editurii Minerva

BCU IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I-20438

ELENA ZAHARIA—FILIPAŞ

INTRODUCERE IN OPERA LUI VASILE VOICULESCU

732094
B.C.U. IAŞI

EDITURA MINERVA
Bucureşti — 1980

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

B. C. U. „M. EMINESCU" I. ŞI
LITERE

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POEZIA

POEZIA CA MEȘTEȘUG

Cariera literară curioasă a lui Vasile Voiculescu, cu acea „lovitură de teatru" din final cînd apar nebănuitele proze și *Sonetele*, ne face să ne întoarcem astăzi cu alți ochi, mai atenți, asupra poetului Voiculescu din perioada interbelică.

Într-o epocă în care poeții erau mai puțin numeroși decît azi și publicau cîte un volum la doi-trei ani odată, Voiculescu, cu cele șapte volume de poezii ale sale (*Poezii*, 1916 ; *Din țara zimbrului*, 1918 ; *Pîrgă*, 1921 ; *Poeme cu îngeri*, 1927 ; *Destin*, 1933 ; *Urcuș*, 1937 ; *Întrezăriri*, 1939) se prezintă ca o personalitate notabilă pentru istoricul literar și demnă de toată atenția.

Evoluția sa apare totuși destul de particulară, cu o gestație parcă prea îndelungată, nesemănînd din acest punct de vedere cu a nici unuia dintre colegii de generație. Contempora-

nii săi debutează, în genere, decis, printr-un volum care exprimă o notă lirică specifică, găsită dintr-o dată. Goga, Bacovia, Minulescu, de pildă, intră în viaţa literară cu o carte remarcabilă prin originalitate şi siguranţă, descoperind de la început filonul de aur al lirismului lor, pentru ca apoi să exploreze acest filon ani şi ani, în alte volume, uneori pînă la diluare şi manierism. Într-un anume sens, aceşti poeţi nu evoluează, căci debutul reprezintă valoarea de maturitate a artei lor, de la care poezia ulterioară se desprinde ca dintr-un nucleu, nu ca dintr-un punct marginal, incipient.

Există şi categoria „precocilor", acei copii teribili ai începutului de secol, care uimesc lumea literară cu versuri inteligente, scrise la cincisprezece—şaisprezece ani (Tzara, Vinea, Maniu, Pillat) şi pentru care precocitatea devine o piedică, un punct competitiv cu sine însuşi greu de egalat.

Mai există însă şi autori cu o creştere de organism „normal", cum ar fi spus Călinescu, şi de această categorie pare a se apropia cel mai mult Voiculescu. Depăşind o perioadă de experimentare a poeziei, adică de ucenicie prin copierea maeştrilor, de obicei poetul îşi găseşte timbrul specific, devenind — să zicem — arghezian, barbian etc. După acest moment, poezia nou-născută curge în albia ei proprie, fără a mai privi vreodată înapoi la copilăria rămasă în urmă (Arghezi, Barbu îşi ignoră primele poezii, refuzînd retipărirea lor).

La Voiculescu se întîmplă ca tocmai acest moment de răscruce între copilăria poeziei şi

maturitatea ei să fie dificil de marcat. Pentru unii critici (G. Călinescu, Al. Piru) cu *Pîrgă* începe „faza propriu-zis literară" a lui Voiculescu, în timp ce lui Şerban Cioculescu volumul *Urcuş* îi apare drept „etapă hotărîtoare în cariera lirică" a poetului sau, cum spune şi Vladimir Streinu, „începutul unei alte cariere poetice".

Privind această dificultate de a delimita punctul de geneză a unui timbru poetic „voiculescian" din perspectiva întregii cariere literare a poetului (inclusiv postumele), ea ne apare ca o expresie a propriei sale nehotărîri între noţiunea de versificaţie şi poezie. Voiculescu scrie la început — şi acest început durează mulţi ani — versuri cu uimitoarea inocenţă a poetului diletant din secolul trecut care vedea în poezie numai o articulare ritmată şi rimată a cuvintelor. Poate orientarea pozitivistă a profesiei de bază, medicina (pe care n-a abandonat-o niciodată), sau poate natura intimă a structurii sale intelectuale îl ţine pe Voiculescu departe de înţelegerea poeziei ca lirism.

Voiculescu îşi reprezintă poezia ca pe un meşteşug, învăţat după modele şi practicat cu rîvnă neobosită din dorinţa nobilă a atingerii perfecţiunii. Scopul acestei activităţi ar fi nu exprimarea eului, ci a unor idei generale din sfera moralei, filosofiei, artei etc. Aşa gîndea şi maestrul lui Voiculescu din anii tinereţii, Al. Vlahuţă, precum şi Panait Cerna, alt mare model literar recomandat în şcoala epocii.

Mai înainte deci de a avea o intuiţie globală a poeziei, Voiculescu îşi formulează o concep-

ţie asupra *conţinutului* ei, care trebuie să cuprindă, cu necesitate, „cugetare" (poezia „floare albă, strălucită" nu înfloreşte decît la viul soare al cugetării — spune poetul pe prima pagină a volumului din 1916). Era găsită astfel, de la început, ideea *poeziei conceptuale* care va traversa ca un fir roşu întreaga evoluţie a poetului, de la modestele poeme despre *Bine* şi *Rău* la preţioasele *Sonete* după model shakespeareian.

Dar aspectul cel mai izbitor al primelor poezii scrise de Voiculescu este lexicul. Aproape toţi criticii au remarcat vocabularul aspru, „tărănesc", „pietros", cu tentă regională pronunţată, considerîndu-l drept o cauză a situării poeziilor sub nivelul esteticului. Singur E. Lovinescu credea că poetul se caracterizează prin „posesiunea limbii, a unei limbi rurale, inedite şi uneori inestetice, dar care, printr-o întrebuinţare susţinută fără sforţare, imprimă întregii opere o tonalitate de expresie ce i-ar putea constitui personalitatea".

Voiculescu nu rămîne sensibil la reproşurile criticii şi, explicîndu-se — în interviul dat lui I. Valerian — oferă un punct de vedere lucid asupra „erorii" sale : „Din partea mea, recunosc că am cam forţat nota, dar pe propriul meu risc. N-am pretenţia că am făcut literatură acolo unde am urmărit o problemă de limbă." Această mărturisire, dincolo de orgoliul ascuns sub aparenţa modestiei, emană două idei interesante pentru stabilirea unui profil de poet : întîi, că poetul îşi reprezintă foarte detaşat propriul proces de creaţie, ca pe un *experiment* ; al

doilea, că pentru el „limba poetică" și „literatura" (adică poezia) sînt două probleme bine delimitate.

O privire în laboratorul său de creație confirmă dealtfel impresia că ne aflăm în fața unui tip de poet meșteșugar, ce pornește în elaborarea poeziei avînd mai întîi *o temă*, pe care apoi se străduiește s-o exprime în *cuvinte*. Voiculescu își propune, de pildă, — exemplul e real — „un imn al omenirii, al omului în sine", și se chinuiește o dimineață întreagă cu turnarea acestei idei într-un material verbal: „Ce greu ne ajută însă graiul nostru pentru o poezie lucidă și abstractă, cu imagini din lumea spirituală". Efortul creației i se pare trudnic, ca munca unui miner („Lucrezi ca într-un material tare, ca într-o piatră, urmărind vinele mai slabe pe care vrei să le scobești"), dar mai ales îl nemulțumește faptul că *limba are tendințe de a-și impune un drum propriu care duce poezia în altă parte decît ideea inițială* („...și nu ești stăpîn pe ceea ce faci, ci, într-o migală de camee, capriciile limbii îți impun figurile desenului poeziei").

O lume abstractă, formată din *idei*, și alături o lume de *cuvinte*, două universuri independente, dintre care primul tinde să-l supună pe al doilea, și niciodată invers, aceasta este imaginea poeziei în gîndirea lui Voiculescu, asemănătoare cu o lecție teoretică de estetică dualistă despre „condițiunea materială a poeziei" și „condițiunea ideală".

Preocupat mai mult de *cuvînt* ca vehicul al ideii, și prea puțin de *limbaj*, poetul își alege

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI

modalitatea cea mai simplă de legătură între idee și verb — *alegoria.* La nici un alt poet român, și mai cu seamă la nici un poet din secolul XX, alegoria, în toate formele posibile și imposibile, simplă sau complicată, în personificări și apologuri, n-a cunoscut o atît de abundentă înflorire ca în poezia lui Voiculescu.

Ignorînd anacronismul procedeului — căci alegoria, învechită încă înainte de nașterea poetului din Pîrscov, apare tot mai vetustă pe măsură ce noile generații de poeți distilează poezia în cele mai miraculoase retorte — Voiculescu construiește cu hărnicie și aplicație șiruri de imagini paralele : natură-idee, basm-iubire, poezie-natură, natură-basm etc., etc.

Puține lucruri interesante se pot spune despre aceste alegorii, care nu mișcă imaginația noastră decît într-o foarte mică măsură. Pe marginea unei poezii vizibil elaborate, singurul lucru ce se vede în majoritatea cazurilor e însăși construcția.

Se poate observa, de pildă, că în alegoriile care îmbracă ideile morale într-o haină naturistică fiorul naturii opune rezistență asaltului de abstracțiuni, încît din hățișul de ambițioase cugetări uneori se deschide, neașteptat, un luminiș de poezie adevărată. Așa se întîmplă în compoziția *În pădurile de gînduri*, alegorie complicată pe tema decrepitudinii și apoi a aspirației spre regenerare morală, unde poetul se lasă furat, cîte o clipă, de tabloul pădurii, cînd melancolic :

...ultima-n cuibarul frunzișului ucis,
O frunză se desprinde din creanga unui vis

cînd febril ca ochii jivinelor ascunse :

Arar prin codrii negri mai scapără lumini :
Sînt ochi aprinşi de fiare, colţi lucii de jivini,
Ce, singure, uitatul domeniu mai străbat.
Căci poftele-s la pîndă şi urile se bat
Pe unde altădată, temut de vînători,
Vrăjitul Cerb de aur păşea culcat în flori.

Poezia *În vie* începe cu un tablou pictat în maniera dezinvoltă a lui Adrian Maniu, cu o tentă şi din Ion Pillat — soarele, „o fabuloasă poamă", cade pe deal, un plop negru se profilează în asfinţitul umed, pîndarul îşi încarcă sîneaţa, în aer pluteşte „un miros de putred, de teasc, de foi răscoapte" — pentru ca apoi să se înece în consideraţii morale încîlcite despre durere, moarte etc. Tabloul merită a fi citat :

Cînd soarele coboară, din ceruri stînd să iasă,
Tu urci, cu el în faţă, spre via neculeasă,
Aşa că multă vreme îl mai zăreşti pe coamă,
Rostogolit acolo, o fabuloasă poamă
Căzută fără veste pe dealul viei tale.
Şi-n asfinţitul umed ce stăruie pe cale
Un plop, aproape negru în seara asta gravă,
Îşi nalţă foişorul de frunze-n vînt şi slavă,
În vîrfu-i, peste via sinistră stînd de pază,
A poposit o clipă cea de pe urmă rază,
Lingînd uşor cu limbă de aur sumbra turlă...
Alăturea, pîndarul, bănuitor, în surle,
Încarcă-n sîrg sîneaţa, gătindu-se de noapte.
Un miros lung de putred, de teasc, de foi răscoapte.
S-amestecă cu greaua muţenie din vie.

Cînd alegoria e numai un punct de plecare, poezia curge firesc într-o albie concretă alimentată discret de ideea inițială, ca în această imagine a zilelor văzute ca niște cerșetoare :

Trec zilele cu sacii goi în spate,
Ca niște cerșetoare alungate,

Din casă-n casă și din poartă-n poartă,
Pe ulița vieții cea deșartă.

Cu tălpile rănite, zdrențuroase,
Sînt numai piei întinse peste oase.

Zadarnic tot întind căușul mîinii,
Le-ntîmpină și le petrec doar cîinii.

Cîte-un copil pitit pe după ușă
Le-azvîrle-n poală pietre ori cenușă.

Trec zilele ca niște cerșetoare,
Burează des și nu-i un pic de soare.

Și ele bat flămînde la zaplazuri,
Dar nimeni nu le-ntreabă de necazuri.

Așteaptă lung, dau roata, nu se-ndură
Să plece iarăși făr-o-mbucătură.

Tîrziu, cînd toți cinează pentru seară,
Pornesc tîrîș și ies din sat afară ;

Acolo e o casă-n drum, pustie,
Fără de gard, cu geamuri de hîrtie.

Nu-s uși, nu-i foc, dar ele dau de bine,
Și intră să se culce-ntre ruine.

Și-adorm, așa lihnite, despuiate,
Că le găsești a doua zi-nghețate.
(Zilele)

În schimb, sînt imposibile toate acele dublete concret-abstract (natură-morală), care ies pe bandă rulantă din atelierul lui Voiculescu: „stupii amintirii", „cocorii bucuriei", „șesurile minții", „miriștile uitării", „mlaștinile patimii", „fagurii vieții", „păstăile-amintirii", „arcașii nădejdii", „boabele durerii", „albinele simțirii", „drojdii de destin", „fagur de liniște", „must de noapte".

Nici artele poetice voiculesciene nu se pot sustrage alegorismului. Cuvintele sînt „cai nărăvași" la care poetul se bagă „surugiu":

M-am băgat surugiu la cuvinte:
Le momesc cu văpăi, le hrănesc cu jăratec,
Le strunesc în ham de gînd, cînd lin, cînd sălbatec,
Le-ncing cu harapnicul dorului și mînă-nainte!
(Poezie)

Altă dată poetul e un „pescuitor de gînduri" în „apele sufletului". Cînd el reușește cîteodată să prindă un gînd în „năvodul cuvintelor viclene", acesta, ager, scapă prin rețeaua subțire, „sfori de vorbe încîlcite" *(Pescuitorul de gînduri)*.

Voiculescu evită pe cît poate expresia directă a eului. Poezia lui ocolește sentimentele, confesiunea, meditația, refugiindu-se în formule obiective, precum pastelul, narațiunea, apologul. Nu poetul cu lumea lui interioară de pasiuni și gînduri este subiectul acestui tip

de poezie rece și elaborată, ci poezia însăși ca o existență de sine stătătoare.

Multe poeme vorbesc despre „suflet", dar sufletul e de fapt un element alegoric într-o lume în care totul e alegorie.

Cele mai reușite imagini raportează sufletul la o natură sălbatică cu forme de relief contorsionate, bîntuită de stihii : „culmi înfricoșate", „răscruci", „drumuri pustii", „peșteri", „paragini blestemate", „rîuri subterane ce-și mînă tulburele-i ape spre-o neștiută mare moartă", „ostrov închis de ape, / mîncat mereu de valuri" etc.

Memorabilă, o viziune a sufletului-labirint amintește de „visele rele" ale lui Philippide :

> E un dedal de săli, de gropi, de coridoare
> Ce urcă, se sucesc și se coboară,
> Cu iezere de ape în viltoare,
> Cu năruiri de bolți ce te doboară...
>
> *(Destinul)*

De dragul alegoriei în sine, poetul pierde uneori controlul juxtapunerilor de imagini, producînd efecte căznite : sufletul e „porumbel călător", „fîntînă părăsită", „împărat bătrîn" etc.

Cum observă Tudor Vianu, nu-i e străină lui Voiculescu nici tentația unei poezii pe teme științifice așa cum o preconiza J. M. Guyau la sfîrșitul secolului trecut : poezia *Spectrul vieții* (care are ca punct de plecare ideea spectrului luminii din fizică) pune în legătură dinamica culorilor cu viața sufletească a omului.

(Și Guyau are o poemă intitulată *L'analyse spectrale.)*

Uneori poetul preferă o exprimare la persoana a doua, un *tu* poetic, moștenire a vechii poezii gnomice. Poezia îndeamnă la călirea voinței prin gesturi vitale :

Izbește amnarul de asprele cremeni,
Să vezi cum țîșnește și foc, și lumină...
Oțelul voinței călește-ți asemeni :
Lovit cu-ndîrjire și fără de vină
(Sentință)

la nebunia generatoare de înțelepciune :

Încordează-ți, frate, arcul nebuniei,
Să trosnească-n zbanțuri capetele strunii :
Poate că săgeata dată vitejiei
Va lovi, departe, ținta-nțelepciunii !
(Poate)

la „lupta vieții" :

Urează-mi luptă, nu-mi ura izbîndă,
Hotarul vieții nu rîvnesc să-l mut...
(Urează-mi)

După 1930 Voiculescu începe să se gîndească tot mai stăruitor la inovarea poeziei sale. Un experiment, de scurtă durată, cu poemul narativo-descriptiv, impregnat de fabulos folcloric (volumul *Destin)* îl nemulțumește. Ceea ce își dorește e o schimbare radicală, prin intelectualizarea limbajului poetic : „Eu pînă acum am fost cioban și am scris ciobănește, cu belșug de material. Acum vreau să fiu intelectual și mă strădui să torn cugetul într-o formă pe

care limba cu mare luptă mi-o dă și încă cu zgîrcenie" — mărturisește într-o scrisoare din 1937.

Din această tendință de „subțiere" a limbajului pentru o mai bună adecvare la idee („cuget") iese întreaga poezie ulterioară a lui Voiculescu, inclusiv *Sonetele* scrise la bătrînețe. Evoluția, văzută de Vladimir Streinu ca o trecere de la modul plastic la modul muzical al lirei, nu înseamnă însă și o creștere valorică a poeziei. Dimpotrivă. Eliminînd natura din sistemul de referință al ideilor, poetul își distruge singura sursă de vitaliate a gîndirii sale poetice pîndită de uscăciune. Acum, șirurile de concepte, din ce în ce mai ambițioase, *azur, puritate, eros* etc., rămîn să fie exprimate într-un material el însuși abstract, extras din cărți : Helada, Centaurul, Narcis, Bacanta, Androginul, Sibila, Fecioara. De două ori abstractă, o dată prin conceptualizare, a doua oară prin livresc, poezia devine un joc steril de cuvinte, ca un cîntec închis într-o cochilie de aur.

Dacă încercăm să privim *din interior* poezia lui Voiculescu, să-i surprindem substanța umană, observăm că „figura spiritului creator" se lasă cu greu descifrată de sub stratul covîrșitor al alegoriilor și conceptelor. S-a vorbit de „vitalism păgîn", de „primitivitate" și „energetism" în legătură cu volumul *Pîrgă*, de „spiritul profund religios" al *Poemelor cu îngeri*, de „senzualitatea frustă" a poeziilor erotice, de „spiritualismul platonician" din *Sonete*. Toate acestea sînt adevărate, după cum un adevăr conține și observația că în *Întrezăriri* sînt sugerate „iz-

voarele tulburi ale sufletului, pornirile lui obscure din subconștient, în stare de veghe, ca și opțiunea... pentru starea de somn" (Vladimir Streinu). Dar toate aceste note nu alcătuiesc de fapt un portret general plauzibil al poetului, și asta nu numai pentru că nu sînt într-o relație de complementaritate, dar mai ales pentru că nu se leagă de imaginea artistului care în tinerețe își lucrează poemele după modelul lui Vlahuță, iar la bătrînețe schimbă modelul cu Shakespeare.

Eclectică și fragmentară, poezia lui Voiculescu exprimă prea puțin tensiunea spiritului creator și mai mult tensiunea creației însăși. Poetul (care a profesat toată viața, cu competență și dăruire, o altă meserie) nu vede în poezie *un mod de existență*, ci numai *o formă de exprimare*. De aceea unitatea operei lui trebuie căutată în *voința creatoare* care o animă.

Nu găsim în evoluția operei lui Voiculescu o modificare a concepției de viață și nici o mutație în gîndirea estetică. Ceea ce se schimbă de la o etapă la alta, sub voința inovatoare a artistului, e numai materialul de lucru și, uneori, stilul. La început, meșteșugarul naiv de la țară, cu un talent robust, obișnuit să lucreze afară, în natură, își ia materialul de oriunde îl găsește la îndemînă : o stîncă colțuroasă, un trunchi de copac, o piatră spălată de ape. Apoi meșteșugarul se cizelează, își subțiază gusturile, se mută la oraș într-un atelier bine mobilat și lucrează numai în marmura cea mai fină. Meșteșugarul a devenit artist, un artist puțin manierist, puțin sofisticat, cum se întîmplă.

Altfel, omul ascuns în operă pare blînd, modest, atins de „mîhnirea" lui Dimitrie Anghel. Declinul luminii îl melancolizează, paragina naturii îl deprimă. Un ideal al vitalității, care vine din străfundurile rasei lui de oameni ai muntelui, îl îndeamnă spre aventură, patimă, tensiune. Ca artist e muncitor și tenace, fără nici o clipă de șovăială în credința lui.

TRADIȚIONALISMUL

Tradiționalismul înseamnă în cazul poeziei lui Voiculescu în primul rînd o *atitudine spirituală*, constantă în creația sa, și numai într-un plan secund un factor de solidaritate estetică cu orientările literare tradiționaliste. Scriitorul s-a format spiritual în lumea satului, sub influența culturii folclorice, structurîndu-și personalitatea în jurul unei credințe statornice în valorile etice. Fără să fie un anticitadin, poetul privește orașul ca pe un univers *străin*, la care sufletul său nu poate adera, păstrînd parcă nealterată prima imagine despre lume a copilului de țară plecat „la școli departe", ca în acest portret schițat undeva :

„Iată copilul plecat de mic din sat, la școli departe... Tot dorul lui fraged, de părinți, toată nostalgia după sat, după datinile în care crescuse, după natura slobodă în care el se dezvoltase firesc, toată simțirea înăbușită și streină acolo în școală, se refugiază în instinctul poetic pe care-l crește și-l sporește. Părinți, sat, natură el le va purta în el, în poezia nelămu-

rită, dar din ce în ce mai vie care-l consolidează... Şi cînd băieţandrul va începe să scrie stihuri, cele dintîi icoane ce-i vor înflori sub condei vor fi icoanele satului şi ale copilăriei... Tradiţia îl ţine încă îmbrăţişat şi solidar cu satul. Iar cînd tînărul va ajunge la conştiinţa deplină, satul se va lărgi cît patria, iar familia va deveni neamul întreg... şi munca lui poetică se va defini ca o descendenţă, ca o fiică a muncii pămîntești, înnobilată şi ridicată la rang de artă."

Recunoaştem în portret, alături de o definiţie tradiţionalistă a poeziei, asemănătoare cu arta poetică argheziană din *Testament*, tipul de intelectual autohton de la începutul secolului, care receptează sensul dezvoltării civilizaţiei moderne spre urban ca pe o *dezrădăcinare* dureroasă a sufletelor patriarhale.

Deci primele versuri ale lui Voiculescu vor fi tradiţionaliste la modul spontan, firesc, inocent chiar, fără vreo adeziune teoretică la programul semănătorist sau poporanist (dealtfel, debutul poetului nu se produce în perioada de apogeu a acestor curente, ci în 1916, cînd experienţa semănătorist-poporanistă e aproape consumată). Un rol joacă în acest debut şi celebrităţile poeziei româneşti de la data aceea, Coşbuc, Goga, Vlahuţă, Iosif.

Ca Goga, Voiculescu evocă nostalgic satul copilăriei, casa părintească :

> Tihnită-n rost şi-n robot, ca un altar de sfîntă,
> Curată-ncăpătoare, primind cum se cuvine.
> La spate cu fîntîna şi-un tei cu coama frîntă,
> Şi-alături cu prisaca chiaburilor albine

vecinii :

Vecini aveam pîrgarul, om harnic și cu carte,
Fecior isteț de popă, ce-ades cînta la strană,
Și-n deal Gavril Pîndarul, un moș uitat de moarte,
Ce-a fost, spunea, la oaste și-avea și-un semn de rană.

pentru ca, la sfîrșit, să contrapună acestei imagini idilice a vieții patriarhale din trecut degradarea prezentă a satului, sub invazia „străinilor" :

Azi satu-i plin de gloată, străini îl cercetează,
Dar casa mi-i pustie și curțile-n ruine,
Și, stins fără de milă, în preajmă greu oftează
Întreg cuprinsul nostru ajuns pe mîini străine.

(Casa noastră)

Altă dată e descrisă — într-o viziune tipic semănătoristă — curtea părăginită a „răposatului boier" care n-a avut parte de „un fecior de ispravă" :

A căzut un blestem peste curtea pustie,
Au ars jitnițe-ntregi... iar stăpînii sînt morți.
S-a vîndut la mezat uriașa moșie
Și-i paragină tot... acareturi și porți.

(Curtea pustie)

O singură dată apare evocat orașul cu „lîncede liniști", unde trăiește înstrăinatul cu „suflet mic și galben" : toamna, cînd sosesc carele cu lemne și verze, orășanul primește mesajul mustrător al pădurii :

Lemnele aruncate cad pe caldarîmuri
Şi zgomotele mă izbesc mustrătoare :
Vin codrii la mine de pe alte tărîmuri,
Sosesc păduri doborîte de topoare.
(Sosesc codrii)

Tot de lirica lui Goga se leagă şi sentimentul de jale atribuit ţării „înstreinate" :

Astăzi însă Oltul, cît-îi el de mare,
L-au momit streinii,
Şi tu, scumpă doină, pieri de-nstreinare
Şi de jalea ţării, azi pradă ruinii.
(Doina şi iar doina)

În schimb, poeziile de război din volumul *Din ţara zimbrului*, apărut în 1918, par mai aproape de *Cîntecele de vitejie* ale lui Coşbuc. Compuneri epice lucrate cu migală, dar fără sprinteneala versului lui Coşbuc, descriu un război pe care-l poartă ţăranii îmbrăcaţi în haine militare. Neculuţ, ciobanul, vorbeşte în clipa morţii de casă, de copii, de nevastă *(Cînd a fost să moară Neculuţ)* ; un preot de ţară stă alături de soldaţi sub ploaia de ghiulele, îi îmbărbătează, răcneşte, îi ruşinează pe cei nevolnici, pînă cînd o schijă îl omoară *(Popa din dealul Sării)*.

Viziunea lui Voiculescu asupra războiului în volumul *Din ţara zimbrului* este cea convenţional-eroică de care a uzat întreaga poezie patriotică a secolului al XIX-lea : dincolo de morminte şi durere, poetul vede „slava", „gloria nepieritoare" a vitejilor etc.

Nici poeziile de război, scrise în anii 1940—1943 și cuprinse în ciclul postum *Veghe*, nu constituie un moment notabil în creația lui Voiculescu. Mai interiorizate, versurile de acum leagă nemurirea eroilor de ideea eternității spiritului *(Strofe pentru un cimitir al eroilor)*, aducînd în același timp o notă de scepticism în definirea eroismului :

Oricît amintirea împlîntî-i
Și cînte-i pe socluri un bonz,
Se macină, triști la răspîntii
Eroii, bieți idoli de bronz.
(Veghe)

Poetul nu mai crede, ca altădată, în forța regeneratoare a sufletelor ce se confruntă cu moartea și condamnă deschis „duhul nebun" al violenței din epoca modernă :

Ce duh nebun în loc de lapte-am supt ?
Iau mințile zănatice proporții,
Cu ochi deschiși, lunatici pui ai morții,
Pășim spre negrul gol de dedesupt.
(Lunaticii)

O poezie despre Ardealul însîngerat devine un tablou pictat în tonuri incandescente de roșu și aur, ca o agonie somptuoasă dintr-o icoană bizantină :

Trec suflete prin codrii și apele sînt ruguri,
S-aprind vechi turle lîngă morminte fără-de nume,
Prin curți ard lănci de raze în fierul de la pluguri,
Cu mîinile pe suflet se-ncruntă-n fund o lume.

Amurgul uriaşa-i icoană bizantină
O spînzură pe-ntregul perete spart al ţării.
(Amurg ardelenesc)

Cu poezia muncilor agreste începe să se contureze în versurile lui Voiculescu un element de originalitate. Voiculescu nu este impresionat de solemnitatea gesturilor rituale ale ţăranului, ca în poezia clasică a calendarului agrar, nici de compasiunea şi revolta stîrnite de truda robilor pămîntului în sufletul poeţilor romantici. Ceea ce îl interesează pare a fi corespondenţa dintre om şi peisaj, rezultat al proiectării sufletului uman în natură. Primăvara, cînd „viaţa pretutindeni îşi trîmbiţă chemarea", prăşitorii ieşiţi la muncă pe lunci se trezesc deodată cîntînd „fără să ştie şi-mpinşi ca de-o ispită".

Dar de cele mai multe ori munca apare trudnică, oamenii sînt obosiţi şi tăcuţi, ca în acest tablou de toamnă bacoviană, cu „ploaie mărunţă şi zloată" :

În zorii sfioşi se coboară pe larga întindere a luncii
Cu sape, cu pluguri şi grape, o mută şi searbădă gloată,
Din cerul mocnit lin se cerne o ploaie măruntă cu zloată,
Dar drîmba de oameni se-nşiră, s-aşează pe ţarina toată
Şi-ndată porneşte la lucru trudita robime a muncii.
(Toamna)

Într-un *Peisaj*, pămîntul proaspăt arat se înfăţişează respingător, bolnav, cu „carnea vie încă" sfîşiată de plugurile „lihnite", cu răni

negre și „cheaguri mari de humă", pradă ciorilor lacome.

S-ar părea că în aceste peisaje dezolante și lipsite de vigoare se exprimă aceeași natură umană firavă, nevitală, ca și în alte poezii ale lui Voiculescu. Pînă și în imaginea unei primăveri cu „vreme dulce cu aburi pe zăvoaie" se strecoară o undă de „pașnică tristețe" ce înfășoară melancolic cîrdurile de vite de pe dealuri, caprele albe și pe copilul păstor :

Departe pe pîrloage, băjenărind uitate,
Un pîlc de capre albe îngenunchea umil ;
Suind spre grinduri, cîrduri de vite-ngîndurate
Păşeau ascultătoare de-un cîine și-un copil.
(Florii)

Copilul de la țară este de fapt eroul unui întreg ciclu de poeme cu ecouri autobiografice din volumul *Destin*. Sînt poezii epice, vetuste pe alocuri, dar și cu unele frăgezimi naturistice care amintesc puritatea imaginilor barbiene din *După melci*.

Toate anotimpurile sînt filtrate prin imaginația candidă a copilului, la nivelul căreia se amestecă difuz scene din viața de familie, mișcările naturii și basmul. Iarna copilul și-o trece „pe vatră, la cald, în cenușă, / cu ochii afară la zăpada jucăușă / și-urechea ațintită la greierul" din grindă ; primăvara culege ștevie amară, brebenei și urzici „în poalele cămășuții cusute cu arnici", în timp ce pițigoii și cintezii îl iscodesc din tufișuri ; vara colindă poienile și păzește „boabele de aur ale mușețelului, / să nu le fure vîntul, de la gît, horbota

cu colțișor, / parcă satul l-ar fi pus vătaf peste flori" (*Ionică*).

Notabilă e mai ales imaginea toamnei, cînd natura își pierde sevele, restrîngîndu-se, săracă, în cîteva vegetale uscate : o funie de ceapă, o poală de gutui, vreascurile din tindă, iar copilul percepe cu tristețe declinul luminii solare :

Cînd păsările și frunzele se scuturau de pe cracă,
Venea pentru el o toamnă săracă,
Fără mîngîiere și fără făină,
Doar c-o poală de gutui de la vecină,
O funie de ceapă spînzurată de grindă
Și-o crosnie de vreascuri în tindă.
Negurile rodeau încet copacii,
Și pe sfîntul soare îl mîncau vîrcolacii.

(*Ionică*)

Se mai poate reține și portretul tatălui, „pădurarul din Valea Mătăcinii", care se decupează pe cerul amintirii copilului ca un uriaș, „cu copoii după el, cu pușca-n mînă și murgul gata", luînd parcă noaptea cu el de fiecare dată cînd pleca în scăpăratul zorilor (*Prin sita zilelor*).

Într-o scenă plină de dinamism și culoare e surprinsă sărbătorirea hramului la un schit de munte, imagine de bîlci pitoresc a unui Isarlîk în versiune tradiționalistă :

Pe pajiștea din poarta schitului se ținea hramul.
Ici un moș își lepăda traista, colo un cal hamul,
Și pe curătura cu cîțiva meri întinzînd frunzare
Repede se înfiripa un sobor pestrițat cu ștergare.

Doi coropcari își desfăceau tolbele pline de cordele.
De fluturi, de arnici, bricege și mărgele,
Într-un raft aveau cărți cu cîntece de stea și vicleim,
Un călugăr vindea icoane de la Ierusalim.
Oamenii scoteau merindele din legătură,
Sticlele cu țuică treceau din gură în gură...
Dar minunea cea mare era tabla cu alviţe :
Un roi de copii cu plete plăviţe
Ne strîngeam împrejur, gata să ne prindem de ele,
Bîzîind împreună cu muștele pe lîngă acadele.

(La schit în munte)

Nu lipsește dintre temele primului val tradiționalist al creației lui Voiculescu evocarea eroilor istoriei neamului și a haiducilor din legendele poporului. Contrastînd parcă cu blîndețea fragilă a scenelor rurale, chipurile acestor eroi de baladă sînt viguroase la modul superlativ. Haiducul Stoian, de pildă, „înalt și năpraznic, la față smolit", nu e numai voinicul viteaz care i-a vîrît în sperieți pe ciocoii din toată țara, ci un mit al forței. Proiectat în lumina imaginației folclorice, haiducul apare ca un erou fabulos înzestrat cu puteri magice :

Ci nimeni în proptă-i nu poate să stea,
Căci are o vrajă ciudată și grea :
Nici plumb nu-l atinge, nici gură de fier,
Săr glonțele-n lături năuce și pier !
Fug toți arnăuții cînd iese la drum
Căci patru-cinci poteri tăie pîn-acum.

(Haiducul)

Tudor din Vladimir e de asemenea un erou de dimensiuni uriașe, cu „pieptul larg cît un

munte", vijelios și aprig, cu paloșul scînteind „prin pulberea nopții" o lumină fantastică. Pe unde calcă șuvoiul pandurilor mînat de „duhul iuțimii", se surpă „a vremurilor maluri" *(Tudor)*.

Pe Vlad Țepeș poetul îl surprinde mai puțin direct, în imaginea unui măcel de la Pasul Vulcan, cînd domnul român învinge prin viclenie „o armie grea, de baroni". Cîteva versuri, imitate după distihurile folclorice, sînt citabile :

Ci-n goticii codri de brad
Pîndea mînios vodă Vlad.

. . . . . .

În zale și coifuri de tuci,
Cotiș printre vămi de butuci

S-afundă în reci văgăuni
Și craiul, și domnii nebuni.
(Inscripție pe o stîncă la pasul Vulcan)

O poezie discursivă și greoaie își propune să-l evoce pe Decebal, „spătosul rege dac", de astă dată însă într-o viziune neeroică asupra istoriei. Decebal apare în poemul lui Voiculescu ca un personaj tragic, căruia *destinul* i-a fost potrivnic. Cu „fruntea împovărată de gîndurile morții", regele dac urcă în munți într-o noapte cu lună ca să-și îngroape într-o hrubă tainică coroana regească și tezaurul Daciei. Drumul greu, cu „hîrtoape", pe „coclauri", și luna care lungește umbrele dîndu-le contururi neliniștitoare alcătuiesc un cadru romantic tenebros pe care se proiectează shakespeareian

imaginea regelui învins, şchiopătînd „nevolnic ca o biată străină arătare". În final, gustul poetului pentru efecte tari debordează într-o halucinaţie macabră :

S-a năzărit deodată că-nfrîntul rege poartă
În loc de cap o hîrcă rînjită dureros,
Pe care-ntipărise sentinţa aspra soartă,
Iar mîndrul cap cu plete ar fi sub stemă, jos,
Căci n-a putut s-o lase vădană nici în groapă
Ucişii robi ţipară în urmă fioros...

(Decebal)

Particulară în unele poeme sociale scrise de Voiculescu este raportarea strămoşilor la memoria afectivă a poetului. „Părinţi şi moşi ne duc de mînă" — spune el, blagian, definindu-i pe străbuni ca pe o fatalitate interioară :

Străbunii pururi roditori
Sînt singura fatalitate.
Neliniştiţi şi-asupritori,
Porunca lor genuni străbate
Şi încleştează pe feciori.

(Comoara)

Cealaltă componentă a tradiţionalismului lui Voiculescu este propensiunea către o figuraţie biblică, raportabilă, cel puţin în parte, la colaborarea poetului cu revista *Gîndirea*.

Interesant de observat e faptul că Voiculescu este singurul poet român în a cărui creaţie coexistă ambele ipostaze ale tradiţionalismului literar românesc, atît faza veche a poeziei sociale de tip romantic, prelungită, *anacronic*, dincolo de graniţele secolului XX, cît şi forma

sincronică, modernă, reprezentată de gruparea gîndiristă. Poetul chiar teoretizează continuitatea poeziei tradiționaliste la noi, „de la obîrșie, prin Văcărești, Cîrlova, Eliade cu *Sburătorul*, Alecsandri întreg, Eminescu, Coșbuc, Iosif, Goga, apoi poporanism, semănătorism și acum tradiționalism", cu alte cuvinte fără a face vreo distincție de ordin estetic între, să zicem, poezia lui Coșbuc sau Goga și tradiționalismul de „acum", de esență modernistă, practicat de Blaga, Pillat, Maniu. În același spirit, definiția pe care o dă el tradiționalismului în 1933 ar putea aparține, în linii mari, inclusiv limbajul, oricărui poet „vechi" de la sfîrșitul secolului trecut: „Poezia în care s-a turnat dragostea de locul nașterii, iubirea de moșie din care ne scoatem pîinea, evlavia pentru graiul neaoș păstrat din moși strămoși, dorul după vatra care ne-a încălzit, nostalgia după viața trecută, după copilăria cu harurile ei, după cerul care ne-a înseninat întîi privirea, sentimentul de legătură, de dependență filială, lărgit în spațiu pînă la hotarele țării și apoi, în timp, pînă la obîrșia neamului, iată cîteva din elementele acestei poezii numite tradiționaliste".

Așadar, poet tradiționalist „integral" (D. Micu) și ingenuu (ideea unui program estetic *tradiționalist* e respinsă în mod categoric), Voiculescu se apropie de tema religioasă cu aceeași conștiinciozitate de poet meșteșugar de stil vechi cu care abordase tema morală sau patriotică. Poetul se adresează unei divinități care refuză a se lăsa cunoscută, gesturile acestei aspirații zadarnice repetînd de multe ori ati-

tudinile „psalmistului" arghezian. Iată, de pildă, căutarea trudnică (imaginea „tîrîtului") a „părintelui" divin care se ascunde necontenit :

Părinte, unde să te caut şi pentru ce te-ascunzi mereu ?!...
Pe urma ta în brazda vieţii alerg de la-nceputul lumii...
Cu hidrele în fundul mării, cu viermii orbi în noaptea humii,
Cu şerpii.., m-am tîrît alături. Apoi m-am înălţat cu greu

(Părinte, unde să te caut ?)

reproşul că acesta nu mai coboară pe pămînt, ca odinioară :

Tu nu prea pogori pe ţărîna pustie,
Cu îngerii tăi să mănînci pîinea mea, sub cort,
Ca-n dumnezeiasca de-odinioară Xenofilie

(Aşteptare sub cortul pustiei)

portretul psalmistului „tîlhar de ceruri" :

Cum te-aş prăda ! Cucernic tîlhar,
Aş sări hoţeşte pe o fereastră
În împărătească ta bazilică albastră,
Să jefuiesc dumnezeiscul altar

(Tîlhar)

neputinţa spiritului uman de a-şi depăşi limitele, atît în mişcarea spre *înalt*, cît şi în *adînc*, ca în arghezianа *Între două nopţi :*

Cu ce adînc să te măsor ? de unde
Atîta înălţime să te-ating ?
Mă urc în cer şi cerurile-s scunde,
M-afund în mări, amare funduri ling

(Întîia dragoste)

ideea unui legămînt cu divinitatea :

Eu m-am jurat pe lut, tu pe cer,
Nici unul legămîntul nu şi-l ţine
(Aşteptare sub cortul pustiei)

mimarea, ipocrită, a „prostiei" şi „nebuniei", sub care se ascund de fapt aspiraţii orgolioase :

Eu, un nebun, un netot
Pumn de fum, strop de nisip,
Eu te vreau, Doamne, să-mi fii tot !
Nu ştiu să împart, nu cutez să aleg.
(Nebunul)

La fel ca la Arghezi, dumnezeu, în reprezentarea lui Voiculescu, apare dedus din imaginea biblicului Iehova, „tatăl" aspru şi necruţător, care îşi supune fiul pămîntesc la grele „osînde" :

De puii de aspidă te-ngrijeşti :
Încă din ou în gură le pui veninul.
Pe mine dar de ce mă osîndeşti
Cînd rău mă face viaţa grea şi chinul ?
(Vaier)

Unele atitudini argheziene sînt însă îmbrăcate într-un limbaj impropriu, dacă nu de-a dreptul strident :

Doamne, ce mi-a rămas din *alianţa* cu tine ?

sau

Doborît de ananghii, la poalele tale,
Doamne, nu mai ştiu să mă rog, nătîng,
Mă strivesc munţi de angarale :
Ce ţi-aş putea cere ? Parale ?

E uşor însă de observat că fondul inspiraţiei e total diferit la Voiculescu faţă de Arghezi. Dacă psalmii lui Arghezi exprimă drama unei naturi umane duale, „faustice", cum s-a spus, sfîşiată lăuntric între tendinţe opuse — materie şi spirit, credinţă şi revoltă — la Voiculescu relaţia dintre real şi ideal se înscrie pe traiectul unui singur sens, al unei opţiuni limpezi : *spre ideal.* Omul e văzut mai ales ca o făptură telurică, „strop de nisip", „pietre grele", „fălci, tigvă, mormane de ciolane", suferind din cauza acestei grele materialităţi şi aspirînd spre opusul său, „spiritul pur", întruchipat în modelul convenţional al divinităţii.

Pe această schemă simplă a unei aspiraţii totdeauna ascendente, lineare aproape, ideea de divinitate în poezia lui Voiculescu apare relativ săracă în semnificaţii. De multe ori dumnezeu este asimilat cu dimensiunea timpului infinit, altfel spus cu *veşnicia* sau *nemurirea*, ceea ce apropie poemele pe această temă de alte poezii ale scriitorului pe tema purităţii (în special din volumul *Urcuş).*

Mai originală e poema *De profundis.* Poetul, înger căzut care a cunoscut eternitatea, dar a pierdut-o, îşi cere, imperativ, ca pe un drept al său, „dumnezeiasca stare" de la început :

> Am căzut, fiindcă m-ai smuls tu din tine,
> Pentru că m-ai zvîrlit, am căzut...
> Aşa strigă toată eternitatea din mine.
> Umple-mă cu păcat, umple-mă cu ruşine,

Sfînt am fost, sfînt rămîn, ca la început,
Vina mea s-a iscat în lut.

. . . . . ,,,,,

Nu dragoste, nu milă, nu iertare,
Vreau dumnezeiasca mea stare,
Dă-mi-o, dă-mi înapoi ceea ce am avut,
Întregește-mă și întregește-te Doamne iar cu mine.

O altă poezie, care începe într-un stil excesiv teoretic, ca și cum ar ambiționa tratarea exhaustivă a subiectului („Doamne, știu, tu îngerilor ești slava, / Sfinților lauda, martirilor nemurirea, / Pustnicilor hrana, cuvioșilor nava / Care le aduce mîntuirea, / Tu schimnicilor virtutea, profeților tăria, /Credincioșilor unicul zel. / Unora, lumina, altora vrednicia..." (se salvează prin finalul pasional ce propune imaginea tulbure a unei divinități la nivelul simțurilor și păcatelor omenești :

Tu neatinsul, tu negrăitul,
Tu să-mi fi văzul, tu auzul,
Tu gustul, tu pipăitul,
Tu răsuflarea —
Mie slabul, spre patimi plecatul,
Nu numai limanul și răscumpărarea,
Tu să-mi fii zbuciumul, chinul, furtuna, pierzarea.
Nu numai lumina,
Ci tu primejdia, tu bezna, tu cazna, tu vina,
Tu ispita, tu răutatea, tu tot păcatul.

(Nebunul)

Față de vagul atemporal ce învăluie misterul divinității, poetul apare determinat tem-

poral și spațial. Voiculescu nu ignoră, în poezia sa ca și în proza de mai tîrziu, cadrul modern al secolului XX în care se plasează vechile tradiții, mituri, credințe sau eresuri. Un avion rătăcit pe cerul „clasic" al rugăciunilor poetului pare să-l deruteze la început, căci nu știe dacă „pasărea cu aripi de lemn, fără pene", lăsînd în urmă un fuior de fum, nu e chiar dumnezeu însuși. Dar „arhanghelul de foc" se prăbușește în țărînă, nevolnic, și poetului nu-i rămîne decît să privească din nou spre cer și să aștepte *(Așteptare sub cortul pustiei)*.

Apoi, rugăciunea psalmistului asimilează în decorul ei cuceririle tehnicii moderne, încît la un moment dat poetul enumeră, pe un ton firesc, printre bogățiile pămîntești *trenul* și *aeroplanul*, alături de apele Dunării și grînele Bărăganului *(Plîngere către heruvin)*.

Mai mult decît atît, contaminat de un entuziasm tehnicist, cu elanul său ciudat de diletant gata să creadă în orice, Voiculescu compune o imagine „mecanizată" a psalmistului transformat în „avion ceresc" :

> Arză-mi patimile, esențe unice,
> Bată-mi inima, aprins motor,
> Cerul sfredelească-l mintea-mi-helice,
> Sufletul la tine să se ridice...
>
> *(Zbor)*

O deplasare particulară a ideii de divinitate se produce la bătrînețe, în epoca *Sonetelor*. Odată cu actualizarea vechii înclinații spre erosul spiritualist, elanul mistic iese din sfera relațiilor „filiale" cu părintele divin și se apro-

pie de tensiunea iubirii. Iată-l pe „psalmist" făcînd o arzătoare declarație de dragoste divinității :

Nu jinduiesc la nimic, la nimic alt nu m-aș bucura,
Nici jilț de aur, nici potir de mărgăritar.
Din toată holda de splendoare,
Din visteria de frumusețI și odoare,
Cu inima mea cutezătoare,
Doamne, numai dragostea ta aș fura...

(Tilhar)

sau clamîndu-și „dorul" după ființa care l-a „părăsit" ca într-o romanță profană :

Mi-e dor de tine, Doamne, ca de o fată,
Întiia dragoste... Cît am iubit !
Dar într-o zi s-a mîniat deodată,
Făr-un cuvînt de-atunci m-a părăsit.

(Intiia dragoste)

Cel mai adesea însă, construcțiile alegorice complicate pe care Voiculescu știe să le confecționeze, cu neobosită rîvnă, în serii fără sfîrșit, fac imposibilă percepția vreunui fior mistic în poeziile așa-zis religioase. Obsedat, de pildă, de reprezentările universului naturistic, el se simte tentat să exprime raportul dintre om și divinitate în termenii unor relații între regnuri guvernate de instinctul *foamei*. De aici imaginea poetului în reprezentări vegetale, cînd modeste („o biată nalbă" pe fundul unei văi ; un crin de cîmp, sălbatic), cînd elevate (o floare pe „cea mai înaltă ramură a lumii"), dar dorind totdeauna cu ardoare să fie „păscut" de mesageri divini (un „miel paș-

nic" sau „zburătoarele" din înalt). Nu e uitată nici sămînța, adică vegetalul în stare de virtualitate : poetul e o sămînță care, aruncată într-un teren sterp, pe „piatra blestemată", nu poate încolți și se roagă de dumnezeu să trimită o pasăre flămîndă să-l înghită *(Căzut pe piatră)* ; o altă sămînță, de soi rău, deși silită să ia drumul morii unde morarul numit Destin o macină nepăsător, nu-și pierde speranța de a ajunge în „poala de uium" pe care Domnul și-o ia pentru dînsul *(Grîu comun)*. Dacă nu e plantă, atunci poetul poate fi și o pasăre, flămîndă desigur și visînd „un pumn de boabe binecuvîntate", zvîrlite din „hambarul îngerilor sfinți" *(Așijderi crinului)*.

În acest univers de vietăți flămînde, nemurirea însăși e dorită ca o hrană ce ar putea fi păscută de pe cîmpie sau vînată :

De ce nu-i nemurirea o hrană în cîmpie ?
Pe ea de veci o caut în orice-îmbucătură...
Vînînd-o pretutindeni, în carne și în apă.
(Cîntec pentru Gheheng)

Și sufletul flămînd de nemurire
Cu rădăcini amare îmi hrănesc.
(Ecce homo)

Iar într-un tablou pictat în maniera artei naive, frecventă la *Gîndirea*, Voiculescu îl vede pe Dumnezeu ca pe un gospodar bătrîn și trupeș, înconjurat de porumbei cărora le dă să mănînce :

Vedeam aievea parcă un coteț
Vopsit albastru, învelit cu fier.

Şi plin de porumbei filfiitori,
În timp ce un bătrîn boier
Cu barba albă, gros şi cam pitic,
Ieşea din casa-i mare cît un palat,
Scoţînd nori de fum din pipă,
Îmbrăcat într-un halat
Cu mîneca largă cît o aripă,
Şi zvîrlea spre albii porumbei
Boabe aurii de mei...
(Dumnezeul copilăresc)

Foamea de divinitate ca expresie a unei gîndiri poetice particulare (N. Balotă descoperă în proza lui V. Voiculescu un adevărat leitmotiv al foamei, cu o multitudine de semnificaţii) ia uneori forme directe, concret biologice : poetul ar „muşca" din dumnezeu ca dintr-un fruct :

Pe-o ramură ce-azurul lin străpunge
De ce nu eşti un măr înrumenit ?...
Cum te-aş muşca de te-aş putea ajunge,
Tu, Doamne,-n lume singur fruct oprit
(Fructul oprit)

ori l-ar sorbi cum îşi soarbe caracatiţa prada :

Jivina inimii, jivina inimii nu e stea !
Nesăţioasă-i caracatiţă spăimîntătoare,
Cea mai chinuitoare, ea mi-e duşmanul...
Prin mii de braţe, mii de picioare,
Gata-i să soarbă însuşi oceanul.
Cu celarele pîntecului ei puse-n cruce,
Stă la pîndă smerită a rugă :

Te-adulmecă și pe tine, Doamne, să te apuce
Și să te sugă.

(Din pietre grele)

La rîndul său, dumnezeu se comportă vampiric („Ca un vampir tot sufletul îmi sugi").

Altă serie de construcții poetice care sufocă poezia sub detaliile unei imagini laborioase îl reprezintă pe poet ca o rocă minerală. Față de acest material inert, divinitatea e chemată să joace un rol modelator „Miner al cerurilor", dumnezeu „tabără" cu „sfredele" și „tîrnăcoape crunte", săpînd „hrube largi" în „durul mister" al poetului. Ce caută acest miner înverșunat care taie „stînca" cu „toporul", „scormonește", „găurește", „scobește" „galerii și catacombe" ? Nu aur, nu pietre scumpe, ci inima poetului, „nesecată mină" *(Minerul)*. Altă dată poetul e chiar o astfel de piatră prețioasă, un diamant aflat „sub scoarța humii", în beznă. De acolo îl scoate „Stăpînul" tăriilor supunîndu-l unui întreg proces tehnic de prelucrare, spălare, șlefuire, „ferecare", pînă cînd ajunge în „crucea stemei" divine *(Ca pe un diamant)*.

Rareori, cînd poezia reușește să scape de tirania constructorului ei, cîteva versuri curg limpezi și pure ca niște picături de apă topite dintr-un bloc înghețat. În ele aspirația spre divin devine o tînguire inefabilă după ceva mai presus de condiția umană :

Tînjesc după o faptă să-mi dea desăvîrșirea,
Rîvnesc o subțirime în care să mă torc,
O stare fără trepte, mai sus ca fericirea,

O luminare-n sine, mai pură ca iubirea,
Un fără loc, din care să nu vreau să mă întorc.
(Babel)

Dintr-un alt text se decupează un distih elegiac, poate cea mai frumoasă imagine a aspirației spre metafizic din poezia lui Voiculescu, învăluită de o melancolie astrală eminesciană :

Tu ești prea sus, lumina de la tine
Îmbătrînește ca s-ajungă pîn' la noi.

Al doilea „personaj" al poeziei de vibrație metafizică este biblicul Isus. El e asociat totdeauna cu *tema durerii*, în reprezentări din cele mai convenționale, de hagiografie curentă *(Pe cruce, Din cîtetrele daruri, Isus pe valuri)*. Doar în volumul *Destin*, în ciclul despre copilărie, imaginea lui Crist se sensibilizează și prinde viață, filtrată prin sufletul infantil. Copilul de țară, „plîngînd pe la gazde-n cămăruțe goale", așteaptă înfrigurat vacanța de Paști cu minunatele ritualuri ale patimilor și răstignirii. Poezia se însuflețește ca prin atingerea unei baghete magice, devenind o înșiruire de notații fermecător-naive despre flori, lacrimi, cozonaci și ouă roșii, debitate alert, cu mirare și încîntare copilărească :

Joi porneam în cete la pădure
S-adunăm călțunași și viorele.
Umpleam de chiot și cîntec dealurile sure,
Uitînd că ești mort și c-o să te împodobim cu ele :
Zăceau pe masa sfîntă biete flori vinete, încă
înfrigurate,

Și printre ele lucea, vie, zugrăvită pe icoană,
Roșia floare a coastei tale însîngerate.

. . . . . .

Vineri te prohodeam apoi de-a bine.
Biserica era o slavă de fum și pară,
Vădanele boceau toți morții pe-afară,
Mama mă strîngea la piept cu suspine
Și muream și noi toți cu tine,
Pînă ce duminica înviam iară :
Tu ca să te urci la cer și să te schimbi la față,
Noi să ne-ntoarcem jinduiți la viață,
La ouă, la miel, la cozonaci
Și la scrînciobul aninat între copaci.

(Isus din copilărie)

Aceeași viziune candidă îl coboară pe micul Isus în tinda casei părintești, identificîndu-l cu fratele cel mic care „doarme în copaie". Tabloul domestic, cu animalele adăpostite laolaltă cu copiii, e grațios :

Isus mi-era ca frate-miu ce dormea în copaie ;
Îl născuse mama în tinda de lîngă odaie,
Culcată, ca Maica Domnului, pe-o mînă de paie.
Acolo mai erau adăpostite două oi bolnave,
Un viteluș cu picioarele slabe,
O cloșcă sub pat și-o pisică cu pisoi,
Care s-au bucurat la naștere împreună cu noi.

(Cheia de aur)

De fapt, ori de cîte ori poetul pictează scene din Biblie, în care sînt prezente și animalele „sacre" (Mielul, asinul etc.), interesul său

pentru animal covîrşeşte sentimentul mistic, încît reprezentarea animalului e lucrată realist, cu pasiunea detaliilor.

Mielul pregătit pentru sacrificiu, de pildă, nu e o siluetă hieratică, convenţională, ca Isus din acelaşi tablou, ci o fiinţă vie în care palpită viaţa animală molatecă şi gingaşă :

Era un miel molatic cu laţele plăviţe,
Mirositor a lapte, şi-l toropise somnul,
Cu fruntea cucuiată de două mici corniţe,
Şi presimţind scăparea, a behăit spre Domnul.
(Pregătiri de cină)

Chiar şi într-o alegorie preţioasă despre cei trei magi pe drumul Sidonului prezenţa animalelor aduce o notă de umor neaşteptat care înviorează naraţiunea lirică ; în timp ce magii stau de vorbă plini de ifos, animalele sînt cuprinse de rîs, ca într-o fabulă burlescă :

Aşa tăinuiau înţelepţii, cu ifos tustrei...
...Dar, păliţi de un haz fără pereche,
Pufnea calul, se cocoşă de rîs cămila, sub ei.
Şi chicotea asinul, pleoştind de o ureche.
(Pe drumul de aur al Sidonului)

Între „personajele" lirice voiculesciene, *îngerii* au fost cei mai discutaţi de critică. Poate şi pentru că poetul şi-a intitulat un volum chiar *Poeme cu îngeri*, oferind un fel de emblemă unei întregi orientări din poezia tradiţionalistă românească.

Voiculescu procedează într-un mod similar cu ceilalţi poeţi de la *Gîndirea*, adică plasează îngerii în decorul rustic autohton, atribuindu-le

gesturi umane lipsite de sacralitate. Sînt îngeri care culeg spice *(Grîu comun)* și au deci hambare pline cu „boabe binecuvîntate" *(Așijderi crinului)*, îngeri care merg cu colindul de sărbători *(Cheia de aur)*; un înger stă de pază la poartă *(Îngerul din odaie)*, un altul primește jalbele aduse de oamenii de la Dunăre și din Bărăgan *(Plîngere către heruvin)*.

Deși s-a vorbit mult despre caracterul decorativ al acestor apariții, curios e că tocmai concreteța și plasticitatea le lipsește îngerilor lui Voiculescu. Exemplele date de obicei — și ale noastre sînt aceleași — decupează *cuvîntul* „înger" dintr-un context mai larg al cărui sens e pur abstract, ambiționînd exprimarea unei concepții etice. De pildă, îngerul culegător de spice interesează în alegoria respectivă numai în raport cu *grîul*, simbolul poetului, și cu drama morală a acestuia. La fel, pîlcul de îngeri cu securi în spate nu e chemat să taie uscăturile dintr-o pădure reală, ci din „pădurile de gînduri", imagine pur simbolică a spaimei de decrepitudine. Chiar și securea e un instrument abstract care se numește „Durerea".

Unul dintre puținele portrete de îngeri, pictat în manieră aproape realistă, înfățișează un înger obosit, dormind în amurg cu capul pe o piatră la drumul mare. E o frumoasă imagine a lui Hyperion învins, cu hlamida ruptă și coroana de văpăi aproape stinse, care estompează ideile despre „speranță", „durere", „tăcere" etc., vehiculate în poem :

Și m-am plecat atuncea ca să-l privesc de-aproape,
Mai pîlpîia pe frunte-i un cearcăn de văpaie...
Încolo numai umbră, pe-aripe, pe pleoape...
Părea un biet războinic căzut într-o bătaie.
Avea hlamida ruptă și-o aripă beteagă
Cu sfîrcurile boante și pene zdrențuite.
Zăcea grozav de palid, sleit și fără vlagă
Și-ncet scîncea în somnu-i cu vise chinuite.

(Îngerul Nădejdii)

Poate că lucrul cel mai interesant de observat în legătură cu îngerii lui Voiculescu ar fi modul în care aceștia se integrează în sistemul complicat de elaborare a textului poetic, niciodată decis între abstracțiunea concepțiilor și concretețea cuvîntului.

Foarte vizibilă e, în primul rînd tendința de a da îngerului *un sens* particular, o semnificație morală sau general abstractă care emană din obsesiile poetului. Un înger se numește *Durerea*, altul *Nădejdea* etc., constituind nucleul unor alegorii morale din cele mai banale.

Dar pe măsură ce pătrundem mai adînc în straturile interioare ale poeziei, semnificația îngerului se tulbură, devine mai complexă, prin adăugarea unor sugestii semantice uneori ambigue.

Scriitorul e obsedat de o idee a *vitalității* umane, un energetism primar care a făcut din om învingătorul naturii, iar această obsesie transpare pe toate nivelele operei sale, în poezie ca și în proză. Primul înger visat în copilărie de poet a fost Arhanghelul Mihail, cel înarmat cu sabie de foc, un războinic impetuos.

Îngerul acesta, puternic, curajos, simbol al forței morale și fizice în același timp, e chemat să facă acele gesturi vitale de care poetul nu se simte capabil : să taie cu securea tot ce este putred, lînced, vechi, ca să facă loc unor valori regenerate *(În pădurile de gînduri, Luminătorul).*

Aspirația spre înger ca prototip al vitalității se corelează la Voiculescu cu reversul ei, sentimentul stagnării și moleșelii. Cîteva din cele mai frumoase poeme din cîte a scris poetul sugerează o stare de lîncezeală, de pasivitate, poate de așteptare nelămurită : omul și îngerul — imagine reflectată în oglindă — nu îndrăznesc să tulbure plasa fragilă a liniștii lîncede din aer. Un înger efeminat, cu părul ca aurora și pene de lumină, tîrîndu-și obosit aripile în noroi, trece pe lîngă ograda năpădită de cucută și pelin, iar omul nu face nici un gest de a comunica cu el :

L-am cunoscut de cum l-am zărit :
Trimis înadins de soartă,
Mi-a trecut pe la poartă
Și nu s-a oprit.
Era cu părul ca aurora,
Aripile, cu pene de lumină,
Lînced le tîra la picioarele tuturora,
Prin pulbere și tină.
Suia din prăpăstii ? Cobora din stînci ?
Acoperit de mister,
Cădeau peste el umbre mari și adînci,
Ca peste toți cei ce vin din cer.

Nu purta sabie, n-avea în mînă crinul,
Rătăcind pe stradă,
Și-a aruncat doar ochii la mine-n ogradă,
Unde năpădise cucuta și pelinul.
Stam pe prispă, halucinat :
M-a văzut... nu m-a văzut ?
Că nu mi-a luat aminte...
Era așa de abătut,
Că n-am mișcat, n-am strigat,
L-am lăsat de-a trecut înainte.
(L-am lăsat de a trecut)

La rîndu-i, nici îngerul de pază nu-l oprește pe om din drumul ce-l duce spre suferință *(Îngerul din odaie)*. Altă dată, îngerul răpus de slăbiciune și de somn, se lasă îngrijit de om ca un copil fără voință *(Îngerul Nădejdii)*.

În ultimă instanță, îi lipsește îngerului lui Voiculescu tocmai *vocația de înger*. Căci ce fel de mesager divin și exemplu regenerator poate fi un înger lipsit de elan (aripile îi sînt frînte), învins de propria slăbiciune ? Tema interioară a acestei poezii pare a fi *ezitarea*, numită undeva și *amînare*.

O poezie cu semnificații destul de obscure, intitulată *Înger amînat*, încearcă să abstractizeze ideea de înger într-un concept numit *îngerețe*. Ca și în alte poeme pe *tema azurului* sau *luminii*, omul apare ca o formă de existență nedecisă între materie și spirit. El rîvnește să se facă înger, dar „carnea" și „noaptea" îl țin pe loc, în groapă, „la un loc cu viermii". „Alba îngerețe" închegată în om nu dispare însă, aspirația se amînă doar, pentru

mai tîrziu. *Îngerețea* rămîne deci o latență, o *amînare* a spiritualității.

Există și cîteva texte poetice voiculesciene care se caracterizează prin tendința, contrară, de a goli *cuvîntul* „înger" de sensul moral sau existențial atribuit de obicei. Îngerul poate fi deci asociat, convențional, cu orice : cu albina („îngeri iuți, aprigele albine"), cu căldura soarelui și moliciunea ierbii („Un sînge cald de înger sclipește pe ponoare / Și calci cu teamă-n iarbă ca-n fulgi de heruvin"), chiar și cu... hainele iubitei :

> Cîți îngeri de mătasă ai în pază ?
> Cînd zboară-n lături fragedul lor stol
> Ies sîn și brațe, rază după rază,
> Din visteria trupului, domol.
>
> *(Cîntec pentru dezbrăcare)*

FIORUL NATURISTIC

Dar adevărata vocație a lui Voiculescu e poezia naturii. Într-un univers poetic în care emoția se sterilizează din cauza excesului de elaborare artistică, înfiorarea poetului în fața naturii e autentică și profundă. Legitatea interioară a creației lui Voiculescu avea să dovedească, prin prozele de mai tîrziu, că în sentimentul puternic al legăturii omului cu natura se află rezervele cele mai originale ale acestui talent. Ca „mărgăritarul bolnav" care, stînd pe pernuța sa de catifea albastră, tînjește după marea de unde a fost smuls, poetul plecat din

lumea satului de munte a rămas cu nostalgia naturii şi, mai mult, cu obsesia fundamentală a consubstanţialităţii omului cu celelalte regnuri.

Natura înseamnă pentru Voiculescu în primul rînd *vitalitate.* În natură el descoperă acele forţe primare, stihiale, ale cosmosului care au generat viaţa planetei şi în care omul însuşi îşi găseşte îndepărtata sa origine. Căci intelectualul timpurilor moderne simte nevoia unei confruntări cu forţele vitale din univers, ca o aspiraţie compensatoare faţă de devitalizarea omului în condiţiile civilizaţiei citadine. Voiculescu preferă peisajul sălbatic şi viu păstrînd nealterată configuraţia spaţiilor virgine din vremurile genezei: munţii înalţi, cu piscuri de piatră, cu „hăuri negre", văgăuni, „coclauri pustii", „prăpăstii oarbe" ; sau marea cu valuri uriaşe, stîrnite de furtuni năpraznice. Un munte, „proptit în slavă", se numeşte chiar „Obîrşia", pentru că din „coastele-i jupuite" izvorăsc „cele trei obîrşii" *(Pe muntele Obîrşia).* Bucegii oferă privirilor poetului un adevărat spectacol al vitalităţii naturii, ca nişte uriaşi „vînjoşi", „cu late cefe", care au fost opriţi din aspiraţia lor trufaşă spre cer şi îngropaţi pînă la brîu în pămînt :

Mugeau înfierbîntaţi de viaţă şi năzuiau mai sus
trufaşii
Să ducă-n inima tăriei, la zei, năpraznica lor pară,
Dar răbufniţi fără de veste, aşa căzură uriaşii,
Că a plesnit sub ei pămîntul, şi pîn-la brîu se
îngropară.
(Bucegii)

Încă din primele volume de versuri, înainte de cristalizarea deplină a unui univers poetic propriu, un regn al naturii reține în mod particular atenția poetului Voiculescu : regnul animal. Fie că e vorba de termeni de referință în construcția unor comparații, metafore sau personificări, fie de prezența în peisaj, animalul pătrunde în imaginația lui Voiculescu cu o forță de persuasiune unică. Orice mișcare din natură, norii, valurile, umbrele înserării, lumina sugerează mișcări animale, ce par întipărite ciudat în memoria poetului într-un timp îndepărtat al civilizațiilor pastorale. (Tudor Vianu propune chiar termenul de *panpastoralism).*

Seara, cînd umbrele „tăcute din codru se strecoară", ele seamănă cu o turmă de oi mînată „de vale" de un cioban vrednic, amurgul *(Amurgul).* La fel, valurile mișcătoare ale mării sînt cirezi pe care le aduc dinspre larg delfinii, ciobanii mării, călări pe șei de spume *(Efigii marine).* Un tablou care-i plăcea lui Călinescu este acela al norilor negri văzuți ca niște cirezi de vite :

Dînd buzna, ca de streche fugărite,
Cu cozile bîzoi și coamele zburlite,
Sosesc cirezile de nori în goană
Buluc ca valul,
Cu mugete și zvoană,
Și-nvălmășite
Buhai cu zimbri, junci cu vaci cît malul.

Și-nchise în oborul cerurilor late,
Năvalnicele boaite

Bălțate, negre ori țintate,
Se îmbulzesc și suflă-nspăimîntare
Ca la vederea unei haite...
Se-mpung, se-ncalecă, se iau în coarne,
Zăplazurile zării stînd să spargă,
Să scape, să se-ntoarne
În lumea largă.

(Nori de vară)

În aceeași manieră, remarcabilă prin expresivitatea fiecărui detaliu al mișcării animalelor învălmășite, e construit și tabloul unei fantastice vînători marine avînd ca protagoniști „haitele mării", vînturile și corăbiile, „ciute răzlețe" :

O haită de vînturi se-nșiruie iute
Și-aleargă, ca lupii pe urme de ciute...
Iar ele,
Ciulind mlădioase urechi de vîntrele,
Din scurt fugărite, s-așternd doar pe goană,
Năluce,
Năuce,
Săltînd încolțite de crunta prigoană.
Căci haitele-ntinse la fugă-ndelungă,
Cu limbile scoase zoresc să le-ajungă,
Și sar peste șanțuri scobite în mare...

. . . . . .

Dar iată c-ajunse, cu urlet, vînatul...
O clipă-ncetează chefnitul, lătratul...
Apoi o-mpresoară și drumul i-l taie.
Corabia zbiară și-i numai zbătaie,
Căci haita cumplită
Cu spume și bale, în goană stropită,

Îi sfîşie coasta şi-i sare-n spinare,
Îi spintecă burta de scînduri şi fiare,
Îi ronţăie schela şi-i sfîrtecă botul,
Şi-abia-ntr-o clipă o-nghite cu totul.
(Haitele mării)

Pînă şi cuvintele sînt reprezentate de Voiculescu ca nişte „negre mileuşele mute" pe care sufletul, „cioban rău", le coboară pe „poteci întortocheate", ca să le ducă la tăiere :

Sufletul pe poteci întortocheate
Le mînă şi le bate, suduind, la vale,
Plăpînde, blînde, neînţărcate,
Şi le duce să le taie-n zalhanale.
Fără de zbieret merg la junghiere :
File-nnegrite umplu pămîntul,
Căci lumea zilnic tot mai mult cere
Frageda carne de gînduri, cuvîntul.
(Coboară cuvintele)

În schimb, cînd animalul e reprezentat direct, într-un peisaj oarecare, intervine tendinţa poetului de a da naturii un sens, şi poezia pierde din prospeţime. Sînt căutate animalele uriaşe, impunătoare, care să simbolizeze forţa şi măreţia naturii sau vechimea. Imaginile, semănînd cu nişte embleme animaliere, sînt statuare, cu o tentă de sacralitate. Ursul, de pildă, „patriarhul muntelui sur", „uriaş schimnic bătrîn", „sfînt păduratec visător de miere", e simbolul vechimii naturii montane :

Unde te aflai la obîrşie cînd
Taina-şi zvîrlea pretutindeni grăunţii,

De vii așa calm, pe veacuri călcînd
Țintat-cu mir în oasele frunții ?
(Cîntecul ursului)

Iată și bivolii, animale greoaie, întruchipare a forțelor telurice, „zei ai nămolului fecund" :

Sălbatica stihie din smîrcuri s-a ales,
Ia chipuri smoala hidă și umblă pe picioare,
Mugesc către lumină huidume visătoare,
Noroi cu ochi nostalgici pornește de la șes.
(Bivolii)

Într-un decor de iarnă pustiu și fără viață, apare lupul flămînd, care concentrează în urletul lui întreaga vitalitate a naturii amorțite :

Era o noapte plină cu zăpadă
Și-ntreg pămîntul sta în amorțire...
Cu gîtu-n sus spre recea strălucire,
Urlau doi lupi flămînzi, cerșind o pradă.
(Noapte de iarnă)

Tendința de sacralizare a naturii se realizează mai fericit în imaginea vulturului. Vulturul e surprins în amurg, urcînd către lumina ce se pierde în înalt, în timp ce, în pisc, un brad bătrîn, el însuși simbol al ascendenței vegetale, contemplă sublimul *zborului :*

Din umbra ce-și vărsase mireasma ei jilavă,
Un brad bătrîn și pustnic privea cum sus stingher,
Urcînd către lumina ce se-nchidea în slavă,
Cu largi rotiri, un vultur se-nșuruba în cer.
(Seară întîrziată)

Din suita animalelor simbolice nu poate lipsi, fără îndoială, șarpele, căruia Sadoveanu în

Nopțile de Sînziene îi atribuia locul cel mai înalt din ierarhia înțelepciunii animale. Și la Voiculescu șarpele este o făptură veche și pură, rămasă neschimbată, ca un arhetip, de la originea lumii :

Aidoma cu apa, lunecos și verde,
Ieșit din lutul galben, din pietre și dudău,
Se cuibărise-n prunduri lumina să-l dezmierde,
Neștiutor de bine, nevinovat de rău.
Vechi voievod al lumii cu vîrsta grea de stîncă,
Domnea semeț în zale de solzi peste nisip ;
Venit din noaptea lumii nu-și scuturase încă
Nici roua de pe gînduri, nici visul de pe chip.
(Șarpele)

Altă dată însă, poetul e fascinat de frumusețea șarpelui, o frumusețe aproape artificială, de bijuterie, contemplată cu ochiul estetului :

Am întîlnit un șarpe împodobit splendid,
În verdea lui armură cu stropi de-azur și soare.
Se odihnea cuminte la margini de ogoare,
Și-n pielea lui tot cerul se răsfringea candid.
Părea că e acolo un giuvaer de vis,
Să-l iei ca din tezaur, să ți-l înfigi la piept.
(Șarpele)

Excepțional e tabloul bătăliei șerpilor în pădure la alegerea împăratului lor, o explozie coloristică și, totodată, o învălmășeală de mișcări contorsionate, pictate de mîna unui artist cu vocația naturii animale :

Șerpii din dudaie, cu pielea vărgată,
Șerpii șui de apă, negri, cu urechi,
Șerpii groși cît butea, aținți prin crînguri,

De sub talpa casei, de sub poduri vechi,
Șerpi ce dorm cu anii, descîntați prin bozi,
Șerpi bătrîni cît lumea, șerpi mărunți și plozi,
Ațițați de slavă, vin plesnind din cozi.
Șuierînd din scorburi, lunecînd prin găuri,
Unduind din mlaștini, șerpuind din tăuri,
Furișați din bîlciuri unde zac în cușcă,
Vin și-ncing cumplită, mută-ncăierare,
Se-mpletesc în funii, spumegînd se mușcă,
Gîtuiți se-nnoadă, strînși într-o-ncleștare,
Se izbesc mai țepeni ca drugii de fier,
Și se bat ca orbii, pînă-n zori, cînd pier
Mistuiți în găuri, înapoi în tăuri.

(Pisica popii)

De remarcat că voluptatea de a lua contact cu natura este la Voiculescu în primul rînd de ordin *vizual*. Poetul percepe natura cu ajutorul privirii, avînd parcă o facultate vizuală mai dezvoltată decît ceilalți centri senzoriali. Ochiul său deschis spre lume se bucură de expresivitatea formelor animale sau vegetale, de schimbarea luminii, de culorile cerului și norilor, de ivirea lunii. Mai puternică chiar decît nevoia de a atribui lucrurilor un sens moral e *plăcerea de a vedea*. O voluptate estetică și o curiozitate intelectuală vie vin să alimenteze, din interior, această emoție particulară, care nu e un sentiment al naturii, ci o înfiorare din sufletul unui contemplator aflat în afara naturii.

Privită ca tablou, natura îl impresionează pe Voiculescu în special prin mutațiile de culoare și lumină ce se produc la granița dintre zi și

noapte. În amurg, lumina se luptă cu umbrele, încercînd zadarnic să se opună Nopții care, ca o personificare a răului, vrea să ia în stăpînire lumea :

Abia pe munți atuncea mai filfîie lumina,
Ca pasărea rănită, zburînd din stîncă-n stîncă.
Pe urma ei, din hăuri, urcînd năvalnic clina
Cu-o falcă-n cer s-o prindă, aleargă Noaptea încă.
Aleargă și înghite de ciuda răzbunării
Toți fulgii de lumină împrăștiați pe creste.

(Amurgul)

Cerul e văzut ca un cosmos acvatic, un „nemărginit iezer de lumină", imagine care prefigurează ceea ce va deveni, în proza scriitorului, obsesia spațiului acvatic. O undă de eminescianism se strecoară în acordurile poeziei cînd poetul evocă momentul nașterii stelelor din apă :

Năvoade largi de umbră stau lumile să-ncapă,
Tot cerul prefirîndu-l ca unda pe prundișuri,
Din funduri nepătrunse trăgînd, ca dintr-o apă,
O mișună de stele ce ies la limpezișuri.

(Amurgul)

Într-un amurg pe lac, lumina care se stinge potolită în înalt e absorbită de ochiul nesățios al lacului „rămas privind la cer" *(Amurg pe lac)*.

Răsăritul lunii e tot un moment al luptei dintre lumină și întuneric, de astă dată cu victoria luminii ; luna pășește ca o crăiasă în „curtea cerului", călcînd „pe lespezi de lu-

mină", în timp ce umbra se ascunde, pizmaşă, „în fundul negrelor firizi" :

Şi-n curtea cerurilor intră călcînd pe lespezi de lumină,
Pizmaşă, umbra se ascunde în fundul negrelor firizi.
Pe cînd la poalele Crăiesii, pletosul creştet îşi închină
Noroade sumbre de molizi.

(Răsărit de lună)

Jocul luminii în declin îi inspiră poetului şi această imagine admirabilă :

În iezere de miere se cufundase seara
Şi drojdii de lumină căderau la fund subţiri.

(Seară întîrziată)

Deşi Voiculescu îşi ascunde cu grijă sentimentul de tristeţe sau nelinişte ce i-l transmite, probabil, crepusculul, predilecţia sa pentru amurguri trădează o fire melancolică.

Toamna, mai ales, culorile amurgului îi sugerează descompunerea cărnii :

Trec grabnice vedenii de moarte şi prihană...
Amurgul pare-n nouri o uriaşă rană
Prin care-al zilei sînge, lumina-ncet s-a scurs.

(Icoane de toamnă)

Uneori într-un colţ al tabloului se vede şi *ochiul privitorului,* ca şi cum pictorul s-ar fi surprins pe sine însuşi alegîndu-şi cel mai bun unghi de perspectivă pentru contemplarea naturii :

De pe prispa noastră scundă
Văd pe guri adînci de văi,

Cum se varsă, ca o undă,
Întunericul pe văi.
(De pe prispă)

sau

Apusul se tîrăşte pe-un cer de pietre scumpe
Şi cade-n mierea mării, cu luntrile furnici,
Din redia pietroasă privesc departe cum pe
Un mal de aur arde o casă de chirpici.
(Efigii marine)

Fără a fi un colorist, Voiculescu încearcă totuşi, alături de efectele de lumină, şi cîteva efecte cromatice. El lucrează cu tonuri stinse de verde şi vioriu închis :

Se ofileşte-ncet lumina
Şi-apele-asfinţitului bat lin în verde.
Un vioriu închis umbreşte sus senina
Şi lina
Adîncătură a cerului...
(Seară)

dar şi cu culori mai tari, ca roşul sîngeriu şi auriul :

Omidă uriaşă, strivită între nori,
Vărgată cu cenuşă, cu aur şi cu sînge
Lumina se tîrăşte spre margine de zări
Şi în gogoaşa nopţii tot mai adînc se strînge.
(Metamorfoză)

Roşul îl predispune chiar la fantezii cromatice, făcîndu-l să caute nuanţe particulare împrumutate de la fructe :

Amurg de zmeură pe munte, vara,
În poala serii înroșite
Toți rugii cerului și-au scuturat povara :
Mormanele coapte zac strivite

(Amurg)

sau

Amurgu-n fund e-o geană de crîng cu vișini copți.

(Bărăgan în amurg)

O dată poetul e tentat de compoziția clasică, amplă, ca în acest tablou grigorescian cu un car cu boi trecînd domol printre căpițe și pelin :

Sălbăticiuni albastre, sus, cerurile toate ;
Jos nici un nor de dealuri pe-atît pămînt senin.
Un car șoldiu și-afundă corabia pe roate,
Călătornid prin vaste limanuri de pelin.

Departe, ancorată-n singurătăți, umilă,
O tîrlă-și țese-alene gogoașa de fum des.
În jur de arii albe cu ape de argilă,
Dorm turme de căpițe îngenuncheate-n șes.

(Bărăgan în amurg)

Dar cele mai originale poeme naturistice scrise de Voiculescu sînt acela în care peisajul e transfigurat de o dimensiune interioară : *Toamnă, Știubeiul din codri, Lacul zînelor, Pe decindea Dunării, Gînduri de iarnă.* Natura nu mai tinde spre obiectivare, ci se lasă pătrunsă de un fior uman, o stare sufletească, o tensiune, un gînd.

În *Gînduri de iarnă* poetul trece cu un firesc desăvîrșit granița spre regnul animal, ca să

se întîlnească cu vietățile pădurii copleșite de iarnă :

Aș vrea să știu ce face norodu-ntreg de jivini,
Cînd pier înnămețite și ape și pămînturi,
Iar țara e, din munte și pîn' jos, în crivini,
Bataliștea ninsorii și-a celor patru vînturi.

Jivinele pădurii (urși, bursuci, veverițe, corbi, ciute, mistreți, lupi, iepuri, șerpi) sînt privite cu egală familiaritate, fără spaimă sau superioritate, ca niște vechi cunoștințe :

Aș sta-ndelung de vorbă cu urșii din bîrloguri
Să-mi spună cum e iarna la dînșii în bungeturi,
Cînd peste zmeurișuri zăpada cade-n stoguri
Și zace cît căpița pe rugii din mureturi.

Mi-ar spune bieții iepuri cum și-amăgesc dușmanii,
Cum scapă vii din gura potăilor calice,
Și ca dovadă multor prigoane și pățanii,
Mi-ar arăta chiar pielea julită de alice.

Prefigurînd o povestire de peste ani, poetul se vede alături de haiticul lupilor în fabuloasa noapte a Sfîntului Andrei, cînd lupii își primesc hrana „sorocită" :

Aș înfrunta cu lupii viforniță cumplită,
Pășind ca niște umbre, înșiruiți pe brană,
Și n-aș lipsi din haită în noaptea sorocită,
Cînd Sfîntu-Andrei îi cheamă să le împartă hrană.

În genere, pădurea lui Voiculescu e pătrunsă de un aer fabulos. Natura vegetală și animală a codrului rămasă în sălbăticie, neatinsă de om, apare ca un tărîm de basm unde se plimbă

nestingheriți spiriduși, pitici, zîne și zmei. La știubeiul din miez de codri", evocat într-o poezie, vin să bea apă, laolaltă cu animalele, făpturile fantastice din poveștile populare ; străinul însă n-are ce căuta în acest loc de taină pe care-l apără vegetalele veninoase și spiridușii pădurii :

Aicea zeci de urme s-adună și se-ncurcă,
De vier care coboară, ori ciută care urcă,
Ce-și tipăresc copita, ori laba sau piciorul,
Ca-ntr-un calîp, în clisa ce-mprejmuie izvorul.
Și-n apa ce se strînge în urmele de fiară
Nostalgic boul-bălții se tînguie spre seară.
Dacă străbați vreodată, străine, la știubeie,
Pe unde vin doar zmeii și zînele să beie.
Făcînd căuș din palmă sau coș din foi de brusturi,
Prea mult să nu te-apropii, te-nțepi și-ai să te usturi,
Că-l apăr, oțărîte, mînate de pitici,
Un codru de cucută și-o oaste de urzici.

(Știubeiul din codri)

Uneori, ca în liriça lui Blaga, natura lui Voiculescu se melancolizează sub imperiul unei suferințe tainice. Seara devine „mîhnitoare", liniștea, neverosimil palpabilă, se sprijină pe un fir, apele se încarcă de tristețea metafizică a îngerilor :

O seară mîhnitoare urzește peste creste
Lumină căptușită cu umbră de zefir,
Și liniștea, asemeni cetății din poveste,
Se sprijină pe-o floare, se razimă de-un fir.

Doar apele albastre se fac încet de sînge
Și-n fiecare iezer străbate cîte-o stea.
Un înger în fîntînă durerilor mai plînge,
Dar nimeni nu-l aude cînd lacrimile-i bea.
(Toamna)

Bîntuie un duh al distrugerii care părăginește natura. „Lacul zînelor din codri" începe să scadă, să se întunece, copleșit parcă de un blestem. Remarcabil, tabloul paraginii surprinde proliferarea vegetației ostile — brusturii și mătasea broaștei —, uscarea copacilor, lîncezirea apei, pentru ca în cele din urmă lacul să se stingă ca un ochi mort :

Toamna-n urmă îl îngroapă sub un țol de frunze
Putregai și crengi uscate țes pe fața-i o perdea,
Unda lîncedă primește pe lumină-i să le poarte,
Dar din ele-și face-o pleoapă și se-nchide-ncet sub ea.
(Lacul zînelor)

Blagian, poetul cuprins de nostalgia morții închină o elegie bradului în trunchiul căruia își ghicește sicriul :

O, brad frumos, o, brad frumos...
Ce-nalt și uriaș îmi cresti coșciugul,
În mizeul lui cu-mbălsămat miros
Să-ncap cu neamul tot și-ntreg belșugul.
(O, brad frumos)

Mai originală, poezia *Pe decindea Dunării* este realizată cu o artă superioară care reușește să sugereze un fior naturistic de desăvîrșită puritate. În imaginea omului din chervanul cu coviltir e atîta liniște și echilibru și,

în același timp, atîta forță, încît peisajul și omul par simbolul timpului însuși, un timp vechi ce s-a întipărit intact pe matricea memoriei contemplatorului :

Pe decindea Dunării, la vale,
Printre triste mirişti de ciulini,
Trece-n baltă, legănat agale,
Un chervan cu coviltir de rogojini.

În tot cîmpul nici un fir nu-i verde,
Mişcă vîntul albe colilii,
Drumul lung în zări pustii se pierde
Sub un cer de mari melancolii.

Începînd cu volumul *Întrezăriri*, natura nu-l mai interesează pe Voiculescu decît într-o mică măsură. Nevoia contemplației vizuale, redusă și ea prin ambiția de a lucra cu abstracțiuni, își găsește obiectul, în cîteva rînduri, în peisajele artificiale de pe stampe sau covoare. Închis iarna în „odaia cu scoarțe olteneşti", poetul își bucură ochii admirînd pajişti albastre, cîmpii roşii, cuci și pupeze moțate, cai verzi, cerbi „ciuliți a fugă" — un simulacru de natură lucrată din lînă *(Iarna în odaia cu scoarțe olteneşti)*.

Gustul pentru artificial se extinde și asupra naturii, încît un peisaj de toamnă îi apare, la fel ca lui Adrian Maniu, ca o operă de bijutier :

Făurăria toamnei s-aprinde, largă,-n zare,
Vărsînd pe țara toată a ei metalurgie.

Vechi măiestrii de aur vremelnic, în frunzare,
Încoronează codrii cu-naltă agonie.

Argint brumat pe domul pustiilor podgorii,
Mausolee, munții gătiți cu giuvaeruri.
Pe căi de smalț, sub care aștern arămuri norii,
Seri lungi se plimbă-n rochii împărătești pe ceruri.
(Făurăria toamnei)

PURITATE ȘI EROS

Cu volumul *Întrezăriri* devine tot mai vizibilă tendința poetului de a-și înnoi poezia. Voiculescu nu-și schimbă programul și nici modul de elaborare poetică, totdeauna același, de la *idee* la *formă*, dar ambiționează o modificare radicală în ambele planuri. Vechile idei morale — Bine, Rău, Voință, Virtute etc. — sînt înlocuite acum de concepte mai abstracte, purtătoare de sensuri multiple, ca *Azurul, Puritatea,* ce par a fi trase din simbolurile direcției moderne ale școlii Mallarmé-Valéry.

Eliminînd alegorismul, poetul scrie versuri complicate, exorcizate de un ascetism al imaginii care se vrea cît mai abstractă. Mecanica interioară a ideilor nu este însă atît de alambicată pe cît lasă să se întrevadă versul : un singur fir meditativ — relația dintre spirit și materie — revine obsedant, înscriind cercuri, volute, arabescuri, spirale, fără a-și găsi niciodată rezolvarea.

Nucleul poeziei este de obicei un dublet de termeni :

carne—vis („Dar paşi de carne calcă peste vis")

lut—vînt („Crepuscular hotar de vînt şi lut")

lut—somn („Ajuns în culmea lutului de-a dreptul,
Mă plec şi cat izvoarele de somn")

carne—azur („Nu asculta carnea trudită de plăcere,
Din moleşeagul pernei oftînd cu ochi închişi,
Că-n orice dăruire, la pîndă-i o cădere :
Coroana ta-n azurul poruncilor suişi")

piatră—azur („Cu cît cotropesc azur, pe-atît mai tare
Cu piatra şi pămîntul mă-nţeleg").

Sufletul, care în volumele anterioare era un „personaj" de sine stătător înveşmîntat în haine alegorice, în *Întrezăriri* intră şi el în acest joc al perechilor de concepte, pus în opoziţie cu trupul, carnea :

O, trup, capcană caldă, năvod de dulci momeli,
Tu prinzi ce-i greu şi lacom, păstrezi ce-i lut în plasă.
Dar sufletul, prin ochiuri de vrajă şi-ndoilei,
Dar sufletul tot scapă şi se întoarce-acasă.

În genere, îi lipseşte acestei poezii dramatismul, căci Voiculescu nu este, ca Arghezi, o natură vitală, puternic scindată între lăcomia de teluric şi aspiraţia spre metafizic. Meditaţia lui curge liniştită, cînd mîhnită, cînd uşor

exaltată, căutîndu-şi parcă un liman de liniştire. Năzuind spre echilibru, poetul îl găseşte în ideea *Purităţii* împrumutată din poezia modernă europeană, o soluţie abstractă înfăşurată în vălurile ambiguităţii.

Se observă în poezia lui Voiculescu din perioada maturităţii o adevărată proliferare a noţiunii de *puritate* pe spaţii întregi, asociată cu cele mai diverse lucruri, nu totdeauna pătrunse de lumina unui sens : „diamantul vremii *pur*", „*purul* apelor cosmice Crin", „golul *pur*", „foşnet *pur*", „*pura* mireasmă a aşteptării", „şesul *pur*", „*pura* dimineaţă", „frumuseţe *pură*", „*pur*, dumnezeul altor lumi se coace", „munte *pur*" etc.

O serie de simboluri livreşti, *Fecioara*, *Androginul*, *Narcis*, tind să exprime această nevoie de împăcări lăuntrice prin găsirea unui ideal de puritate :

> Ţin cumpăna-ntre suflet şi-ntre carne.
> Drept chezăşie limpede-a puterii
> Că patimile n-au să mi-o răstoarne,
> Port amîndouă cheile plăcerii.
>
> *(Androginul)*

> Ţie mă-nchin, trup senin,
> Albă răspîntie—adîncă,
> Între cerul senin
> Şi lutul ce ne mănîncă.
>
> *(Fecioară)*

Puritatea este uneori asociată *eternităţii*, ca în acest elogiu al Heladei :

Stafia nemuririi în orice colț tresaltă
Din gropi în loc de oase, cu tragic zîmbet pur
Ies pietre descîntate cu mîini de vis și daltă :
Eternitate albă închisă-ntr-un contur.

(Helada)

Dintr-un noian de versuri reci, solemne, pîndite de ariditate, strălucesc cîteodată mici bijuterii, ca niște fragmente dintr-o frescă veche, rămase din întîmplare neacoperite de arabescurile ambițioase ale pictorului manierist ce a refăcut tabloul :

Sub foșnetul vremii umbră adîncă...
Încărunțește lumea, eu mă-ntomn.
Oameni înveliți în trupuri dorm încă,
Zalele zilelor le sună-n somn.

(Sub frunzișul vremii)

Destăinuie oglinda-mi fărîma de mister,
Din frumusețea noastră nasc îngeri din cer.

. . . . . .

Cînd luna urcă miere în crengile cerești
Și schimbă unduirea în unde sufletești.

(Inscripție pe fîntîna lui Narcis)

O poezie frumoasă care îmbracă ideea legăturii dintre suflet și trup într-o lumină de suavități argheziene e cea intitulată *Vraja :*

Fugarul suflet se-ntoarce acasă.
Carne, primește-ți lunatecul domn,
Fii sluga vicleană, suavă mireasă
Și varsă-te, rece urcior de răcoare,
Spală-i tot praful de vis pe picioare,

Șterge-l cu-a pletelor turbure floare,
Prinde-l cu brațe de dulce dojană,
Deschide-i adîncu-ți de dulce capcană.
Fă-i-te umbră, fă-i-te hrană,
Întinde-i ispite și-l du în prihană.
Alină-l cu lene și pune-i în cale
Minunile vîlcelelor tale.
Și-ncleie-l cu mierea ce lîncedă-ți zace
În cele cinci simțuri schimbate-n prisace,
Ca-n dulcea ta raclă să uite ce-l doare,
Să-și curme prigoana zănatecul domn
Și-n lumea nebună să nu mai se-ntoarne,
Dă-i carne vrăjită și apoi tu, carne,
Preschimbă-te în plumb și dă-i somn.

Cealaltă mare temă a poeziei voiculesciene de maturitate și totodată cea care a marcat un moment fericit într-o evoluție poetică cu puține izbînzi e *Erosul.* După mărturisirea lui Tudor Vianu, poetul a cedat cu greu stăruințelor prietenilor de a introduce în volumele *Urcuș* și *Întrezăriri* poezii ca *Fata din dafin, Cîntec pentru dezbrăcare, Fericitul gîde, Crăiasa de zăpadă,* „poeme ale dorinții și posesiunii", fără să bănuiască că ele îi vor aduce mai multă glorie decît ambițioasele versuri abstracte.

Luîndu-și imaginile din sfera senzorialului, Voiculescu compune admirabile tablouri ale voluptății erotice, ușor prețioase, cu efecte savant distilate. Nurii femeii sînt contemplați fără grabă, într-un ritual al dezbrăcării, care gradează voluptatea :

Ciți îngeri de mătase ai în pază ?
Cînd zboară-n lături fragedul lor stol,
Ies sîni și brațe, rază după rază,
Din visteria trupului, domol.

Mai lin ca aștrii, coapsele-mpăcate
Rotunde legi scriu, boiul cînd îți culci,
Cum vii din carne și eternitate,
Întreagă, miez de adevăruri dulci.

Deschei o stea și norii despresoară
Cerescul pîntec, cald, cu arcuiri,
Lacteea cale-a pulpelor coboară
Spre zodiile gleznelor subțiri.

Stihia-ți pură, albă se arată.
Calc nori și îngeri, goală li te rump,
Lung să-ți sărut și să-ți cuprind deodată
Tot adevărul trupului tău scump.
(Cîntec pentru dezbrăcare)

Elaborate cu un remarcabil talent al nuanțării senzoriale, aceste poeme alcătuiesc o rafinată *Ars amandi*, care ocupă în ierarhia valorilor create de Voiculescu un loc dintre cele mai înalte. Iată, de pildă, tabloul voluptății ca tortură :

Roabă-n veriga brațului meu tare
În închisoarea nopții te-am ținut,
Lung plumb topit fu orice sărutare
Și n-a rămas un nerv fără sărut.

N-ai mădular neprihănit, martiră,
N-ai os nestrîns de mîinile-mi văpăi,

Suavele torturi te-mpodobiră
Cu salbe și brățări de vînătăi.

Calci spre osînda dulce a iubirii...
Alb eșafod, înaltul puf surîde.
Cum șovăi iar în pragul izbăvirii,
Te iau pe sus, eu, fericitul gîde.

Ajunși, te nărui jertfă zîmbitoare,
Lași coapsele nălucilor durerii
Te-ascunzi sub pleoape și fremătătoare
Aștepți să cazi sub paloșul plăcerii.
(Fericitul gîde)

Paralel cu motivul erosului senzual se naște în laboratorul de creație al lui Voiculescu și ideea iubirii ca ascensiune spre perfecțiune și eternitate. Femeia este „frumusețe pură", „înălțată" din lut, în care spiritul bărbatului contemplă, platonician, „tiparul formelor eterne" :

Te înalț din carne, frumusețe pură ;
Te desprind din coapse moi, desăvîrșire ;
Viu sosești la mine dincolo de fire,
Zîmbet al veciei sprijinit pe-o gură.

. . . . . .

Pe femeia goală altoiesc zeița,
Mîngîi lung tiparul formelor eterne.
(Te înalț...)

Imaginea femeii-zeiță văzută ca simbol al desăvîrșirii divine începe să-l obsedeze pe poet :

Privesc zeița, goală-n al marmorei alb foc,
Cu coapsele-ncheiate în zîmbet pur de linii,
Și-ntreb ce cauți tu, frunză, neînțelesul obroc,
Pe miezul frumuseții și-n inima luminii,
Cînd seva nemuririi, dumnezeiescu-i joc,
Și-a strîns în sînii candizi parcă-i rodiră crinii.
(Inscripție pe o frunză de viță)

Cu aceste idei despre puritate, despre aspirația iubirii spre eternitate, despre frumusețe ca arhetip etc. etc., substanța *Sonetelor* era parțial găsită înainte de găsirea modelului.

Oricum, apariția în 1964 a *Ultimelor sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de V. Voiculescu* a produs uimire și încîntare. A compune 90 de sonete numerotate în continuarea celor 154 lăsate de Shakespeare, fie chiar și printr-o simplă mimare a acestora, este un gest poetic unic.

Un precedent s-ar putea găsi totuși în opera lui Miron Radu Paraschivescu, în acele fascinante *Cîntice țigănești* inspirate după modelul lui Federico Garcia Lorca. Metoda de lucru a lui Miron Radu Paraschivescu e însă alta : el împrumută unele teme din poetul spaniol, dar stilul în care le lucrează, frust, colorat, argotic, este cel al cîntecului de lume muntenesc și balcanic, moștenit de la Anton Pann și trecut apoi prin școala *Isarlîkului* și a *Florilor de mucigai*. Operă de rafinament stilistic, *Cînticele țigănești* încîntă ochiul contemplatorului prin savoarea limbajului deochiat și suav totodată.

SONETE

Voiculescu, poet de concepție, prea puțin sensibil la culoarea limbajului, îl alege pe Shakespeare în primul rînd pentru *substanța* sonetelor sale, găsind în poezia marelui scriitor englez propriul ideal de *sinteză a tuturor valorilor umane* într-una singură (ideea apare și în povestirile *Căprioara din vis* și *Iubire magică*).

Critica a observat apropierea dintre *Sonetele* lui Voiculescu și fondul de aur al liricii erotice universale, care le dă un aer „erudit" de magazin cu opere de artă, unde se găsesc toți „marii maeștri", toate perioadele, toate stilurile, de la Platon la Petrarca, de la antici la Renaștere, de la romantism la baroc.

Poezie obiectivă *despre iubire*, și *nu de iubire*, *Sonetele* își refuză un punct de plecare în biografia sentimentală a autorului lor : „muza" inspiratoare a iubirii este împrumutată din Shakespeare. Aceeași muză ambiguă, efigie cu două fețe, un tînăr nobil și o doamnă brună, același roman pasional ermetic despre „puternicul stăpîn" care a plecat pe mare cu „oacheșa aceea fățarnică și rece", zdrobindu-i de două ori inima poetului, în timp ce „dușmani cu negre guri flecare" rîd și clevetesc.

Dincolo însă de sursele livrești ale inspirației, sonetele poetului român sînt originale în primul rînd prin intensitatea mișcării de idei pe marginea conceptului de iubire. Filozofia și morala, „Eterna artă" și „suverana Moarte", geniul și nebunia, cosmosul și bîrfa măruntă — toate elementele de referință care pot defini

pe om sînt aruncate cu o mare vervă demonstrativă în discursul despre iubire.

Primul strat de argumente și cel mai pretențios aparține filozofiei platonice. Voiculescu vede în iubire o forță spirituală capabilă să-l înhațe pe om în „tărîmul eternelor idei", în lumea arhetipurilor :

Cine ne puse-n suflet aceste magici chei ?
Egali în frumusețe și-n genii de o seamă,
Am descuiat tărîmul eternelor idei ;
Supremelor matrițe redați, care ne cheamă
Din formele căderii, la pura-ntiietate,
Să ne topim în alba, zeiasca voluptate...
(CLXX)

Ca la Platon, dragostea e „suava lege" a firii, ce împinge pe fiecare individ în căutarea perechii ideale, de care a fost odinioară „tăiat în jumătate" :

Perechea este țelul, porunca sacră-a firii :
Stîrniți de ea, vulturii se caută prin spații,
Delfinele iau marea în piept, să-și afle mirii,
Chiar stelele în ceruri se-njugă-n constelații...
(CLXIV)

Proiectată la dimensiunea cosmosului întreg, iubirea se întîlnește, în imaginația poetului însetat de spiritualitate, cu lumina primordială a universului :

Alături de lumina creată-n empireu,
Iubirea fu o nouă lumină pentru lume ;
De-atuncea fiecare-n opaițu-i de hume
O poate aprinde singur, el sieși Dumnezeu.

În inima mea arde acest lăuntric soare,
Din haosul vieții mi te-a dezvăluit
Pe tine, frumusețe atotcotropitoare,
Vast cosmos, ce-n orbita-ți m-ai prins, biet satelit;
Și-n juru-ți cu alaiul de aștri mă avînt,
Pe muzica din sfere de-a pururi să te cînt.

(CXCI)

Dezvoltînd o idee care este sugerată și în povestiri, Voiculescu atribuie iubirii o sursă unică : *frumusețea.* O frumusețe „pură", „desăvîrșită", „atotcotropitoare", la fel ca frumusețea „cu tîlc" a Sakuntalei din narațiunea cu acest titlu, electrizează imaginația artistului cu forța unui șoc, născînd iubirea. Nici o calitate morală nu i se cere iubitei (iubitului) ; „prințul" și femeia brună au toate defectele omenești : minciună, perfidie, desfrînare, cruzime, trufie, ușurință. Ignorîndu-le, iubirea izvorîtă din frumusețe și întreținută de propriul foc lăuntric, își este suficientă sieși.

Rezultă de aici în sonetele lui Voiculescu o cazuistică sentimentală foarte complicată care însoțește spectacolul iubirii. Cea mai mare parte a poeziilor zugrăvesc cu o fervoare rece voluptatea chinurilor de a fi nefericit în iubire :

Sub încercări și cazne dă probe tari simțirea...
Nu mă cruța, izbește !... iubite,-i rîndul tău :
Cu cît e mai fierbinte, lovită de-i iubirea,
Ca fierul roș, de faur bătut cu măiestrie,
La fel se oțelește și ea și se mlădie...

(CLXVI)

De astăzi, mari otrăvuri cu care m-am deprins,
Dispreţul tău, trădarea îmi sînt trebuitoare ;
Intrate-adînc în carne-mi, ţin viaţa de învins,
Cît lipsa lor mi-ar fi şi mai ucigătoare.

(CLXI)

Te aşteptam, să-mi umpli tu, tînărul meu soare,
Adîncul vast cît lumea cu raze de dureri...
Căci nu e fericire mai gravă decît chinul
Şi dulcea zvîrcolire să-ţi plac, să te cîştig.

(CLXXI)

Vechea *temă a durerii*, vizibilă mereu de-a lungul poeziei lui Voiculescu (a scris şi o parafrază la poemul *Anul 1840* a lui Grigore Alexandrescu, fascinat fiind de „sibilinicul" vers „Să stăpînim durerea care pe om supune") revine în sonete ca un adevărat leitmotiv care tinde să submineze tema esenţială :

Să fie dar Iubirea o mască a Durerii ?
Alt chip al ei cînd poate adoarme şi visează ?
De ce atunci în mine rămîne pururi trează,
Făr' de ogoi chiar pînă pe perina plăcerii ?

(CLXXV)

Durerea e pentru îndrăgostitul din sonete un ceremonial îndeplinit cu adevărată voluptate : insomnii, îngenuncheri pe lespezi de piatră, blesteme, gestul sinuciderii — toate se cer trăite pentru ca din deznădejde şi umilinţă să se nască iubirea veşnic pură :

Nimica nu atinge iubirea mea curată.
Mînii, trădări, zavistii ce-n zîmbete s-ascund,
Ca umbrele pe-o undă, nu lasă nici o pată...

Nu tulburi apa dacă nu e noroi la fund.
Doar pura-ţi frumuseţe în mine se-nfiripă,
Ca-ntr-un eleşteu răsfrîntă de mii şi mii de ori...
Mi-e de ajuns în treacăt să te privesc o clipă
Şi-ntors din nou în beznă mă umplu de splendori...
Din ritmul ei vremelnic deodată dezrobită,
Iluminatei inimi alt orizont se naşte,
Cu-nalte constelaţii de dragoste... Orbită,
Dă înapoi durerea şi nu mă mai cunoaşte...

(CCXXVIII)

Acestui sens spiritual al iubirii, dăltuit cu orgoliu în marmura solemnă şi rece a sonetului, îi răspunde cîteodată din adîncuri obscure ale fiinţei artistului plînsul simţurilor nedreptăţite. Sonetul *CCXXXV*, ardent, pătimaş, exprimă lupta cărnii cu spiritul :

Mă lupt să scap iubirea de pătimaşul trup.
Să n-o mai sorb cu ochii, să n-o mai muşc cu gura,
Din laţu-mpreunării sălbatice s-o rup,
S-o curăţesc de carne, ca de pe aur zgura ;
Să te ador în suflet ; doar duhul să-ţi aleg ;
O veşnică-mbinare a două raze line...
Dar cum te-arăţi, mă-ntunec... şi sufletul întreg
Se face ochi, piept, braţe... zbucnite către tine,
Pîlpîitor de pofte, iar dinainte-ţi cad ;
Din nou vremelnicia îşi cască-n mine-abisul.
Rostogolit pe dîre de flăcări, ca-ntr-un iad,
Mă-ntorc, cîntînd în carne...

Integrate în universul poeziei erotice autohtone, *Sonetele* lui Voiculescu au şi unele acorduri ce amintesc de melodii cunoscute. Iată

melancolia eminesciană a troienirii timpului din *De cîe ori iubito :*

...Grăbită, căruntețea mă-mbracă-n promoroacă,
Amarnice vîntoase de gînduri și nesomn,
Smuls unul cîte unul, de visuri mă dezghioacă...
Pe rîpele uitării, însingurat, mă-ntomn.
Îndură-te, coboară și vino de mă vezi.
Pîn' nu s-aștern pe mine solemnele zăpezi
(CLXXVI)

refuzul geniului de a se lăsa tulburat din calea lui de ispita femeii, ca în argheziana *Inscripție pe un portret* (undeva, sonetele sînt numite de poet „psalmii mei de taină") :

Din clarul miez al vîrstei rîd tinereții tale,
Trufașa-ți frumusețe în față o privesc
Și ochilor tăi, aștri tulburători de cale,
Opun intensu-mi geniu în care se topesc.
(CLVIII)

„taina" și „arderea" din iubirea lui Blaga :

Oricît ar fi fățișă, iubirea-i tot o taină :
Ne vizitează-aicea, dar stă în altă parte ;
Sărutu-mbrățișarea îi sînt numai o haină
Cu care se-nveșmîntă în lumea de sub moarte...
Atunci într-o văpaie și noi ne-văluim,
Măcar ca licuricii să ardem cît trăim.
(CXCVI)

parfumul rozelor lui Macedonski :

Voi doi mă chinuiți cu-acea perfidă artă
Cu care inșii meșteri string roze cu duiumul.
Strivite-n teascuri grele și stoarse, le deșartă

De tot ce are în ele adînc etern : parfumul.
Închisă în cleştare, esenţa lor străbate
Departe, peste veacuri... nici moartea n-o învinge,
Şi duhul rozei umple pe toţi cîţi va atinge.

(CLXXV)

În unele sonete elementul copleşitor e forma, construcţia însăşi. Poetul pleacă de la o alegorie a iubirii *(labirintul, vînătoarea, vestimentaţia, marea* etc.) pe care apoi o dezvoltă pas cu pas, meticulos şi preţios, pînă la ultimul vers al sonetului.

Rareori, din aceste construcţii savante scapă totuşi cîte o frîntură de poezie, ca o lacrimă adevărată pe un obraz de statuie :

Mă uit cum cade noaptea, aluzie la moarte,
Şi lumea-şi caută duhul în lămpile aprinse ;
Reintră-n vis viaţa, pătrunde de departe,
Ca o mireasmă, somnul, în cărnurile stinse.

(CLXXXVIII)

M-adun de pretutindeni, mă-nchid de-o grijă sumbră,
Mi-e sufletul zadarnic şi cere să se culce ;
Prin slăvi amurgul trece misterios de dulce
Şi-n umedul lui giulgiu mă-nfăşură cu umbră...

(CLXXXIX)

Însă componenta cea mai interesantă a sonetelor lui Voiculescu e raportarea iubirii la artă. Nu e vorba numai de ideea că valoarea perenă a operei de artă îi poate aduce nemurire artistului şi muzei sale, ci de o tensiune particulară a sentimentului creaţiei exprimat în *Sonete.*

Printre sentințe, elemente livrești și obscurități, abil cultivate, singura figură vie e cea a *Poetului*, cel care scrie poeziile de dragoste. Undeva se amintește de legenda privighetorii căreia i s-au scos ochii, ca să cînte mai frumos. El, poetul, e această privighetoare oarbă, iar suferința din dragoste nu e decît calea care duce la artă.

De obîrșie modestă, „strămoșii au învîrtit țăpoiul", Poetul sfidează rangul înalt al „stăpînului" căruia îi sînt închinate sonetele. Nu interesul material meschin se află la originea devoțiunii lui, ci patima pură a poeziei :

Eu nu ți-am scris, ca alții, pe lefuri sau merinde
Simțiri gălăgioase cu arderi măsluite ;
Sonetul meu e cuget și patimă,-mpietrite.
(CLXXIX)

Conștient de „intensu-i geniu", „maestru" înnăscut („Eu n-am fost niciodată ucenic ; / Dintru-nceput deplin maestru"), Poetul vede în opera lui monumentul cu care va înfrunta timpul, la fel ca odinioară Horațiu :

Eu îmi clădesc sonetul în piscuri, o cetate
Cu rimele creneluri și orice vers un zid.
Pe tine, prinț hermetic, ca-ntr-o eternitate,
Smuls pur din gheara vremii, în el să te închid.
(CLXII)

Comparația dintre iubire și poezie tinde să-i acorde poeziei o valoare mai înaltă, și, de aceea, Poetul crede că va reuși să-și copleșească iubita cu poezia, dacă n-a reușit s-o cucerească cu iubirea :

De-aș revărsa pe tine iubirea ca noianul,
Nu poate cît o rimă în care m-am răsfrînt...
Cînd ești poet, o perlă-ți destăinuie oceanul
Și spaimele iubirii s-ațin într-un cuvînt.
Ți-am făurit o-naltă și grea demiurgie,
Un univers de patimi adînc pus sub zăvor.
(CCXXXIV)

Marile mituri ale creației sînt asociate cu destinul Poetului din sonete : mitul orfic („Cînd aur, slavă, rugă cad, nu mai au folos / Eu te răscumpăr morții cu cîntec și visare !"), mitul lui Pygmalion și al Galateei, într-o originală interpretare :

Nu-ți spun nici un adio : cum n-ai mai exista...
Rămîi doar coaja celei pe care-o iau cu mine...
Ți-am supt adînc esența și te-am golit de tine...
Plec numai cu splendoarea și frumusețea ta ;
Las ochii, falși luceferi, și iau privirea dragă,
Las buze reci de idoli și iau sărutul lor,
Uit sînii, duc căldura și forma lor întreagă,
Fur neagra avalanșă de păr cînd se desleagă,
Din trup, îmbrățișarea de vrej amețitor...
Zvîrl inima stricată, ce-ți șchioapătă alene,
Cu scopuri nepătrunse țesute-n lingușiri
— Cînd prefăcute lacrimi, cînd rîsete viclene —
Capcană-n chip de suflet ascunsă-n amăgiri...
Cu tot ce-am strîns din tine curat, ca Prometeu,
Am să le-alcătui altfel, dar suflet îți dau eu.
(CCXXIX)

Învinsă de poezie, iubita devine ea însăși un sonet, într-o alegorie cam forțată, din vechea recuzită a lui Voiculescu : „buzele sînt rima",

„versul grumazului" se mlădie, din „nemuritoarea strofă a pieptului" ies „braţe-ngemănate ca două melodii", pentru ca „sonetul" să se încheie cu „glorioase coapse" *(CCXVIII)*.

Cîteva sonete ne introduc în laboratorul de creaţie al artistului, unde, „între fiole şi alambicuri", acesta îşi distilează ca un alchimist tristeţea ca să o transforme în elixirul poeziei :

Mereu între fiole cu alambicuri pline,
Cu sucuri de cuvinte, miresme tari de dor,
Plecat peste esenţe, cu tainice şoptiri,
Să migălesc cerescul venin în lacrimi acre,
Şi-n cumpăna de aur a sunetelor sacre
Să aflu elixirul rîvnitei nemuriri...
(CCXIX)

Poezia de dragoste e esenţa pură ca o „licoare cristalină" pe care poetul a extras-o după un lung travaliu de fermentare şi distilare :

Nu mai cunoşti această licoare cristalină ?
E dragostea : strivită din teascul greu de chin,
Dintr-un sonet într-altul am tras-o ca pe-un vin,
Şi vers cu vers, de-a lungul, am limpezit-o, lină.
Ca ochiul unui înger îi este-acum candoarea.
(CLXX)

Altă dată însă imaginea creaţiei apare mai umanizată, ca un proces sufletesc. „Cu chipul tău pe masă, trudesc să mă inspir" — începe un sonet, pentru ca altul să zugrăvească sfîşierea lăuntrică ce o produce naşterea poeziei :

Mai tragic ca un ţipăt din mine a ţîşnit,
Sfîşietor, sonetul ce ţi-am trimis aseară.
Ocări, blesteme, imnuri, acolo s-au ciocnit,

În iureș, îngeri, demoni, val mă cutreierară.
Ca lebăda ce moare și cîntecul își țipă,
În spasmul destrămării ți-am scris, înăbușit
De-un gîlgîit de suflet agonic, pe sfîrșit...
Și mîna cu condeiul căzu ca o aripă.

(CCVII)

Poezii de dragoste închinate unei muze imaginare care n-a răspuns iubirii, *Sonètele* lui Voiculescu răstoarnă imaginea nunții nesărbătorite într-o emblemă simbolică a unirii poetului-mire cu poezia :

Ca o fecioară, vorba își dă virginitatea
Doar mirelui, poetul, și scrisul e o nuntă.

(CCXII)

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

TEATRUL

Încercările dramatice ale lui Voiculescu, datînd din perioada maturității, nu reușesc să-l consacre în domeniul teatrului (dealtfel piesele sale au fost jucate puțin, iar unele deloc).

Impulsul spre teatru îl datorează probabil atmosferei de la *Gîndirea*, unde creația dramatică se bucura de mare interes, alături de genul liric. Cu binecunoscuta lui disponibilitate experimentală, Voiculescu își încearcă deci forțele artistice și în acest gen, orientîndu-se nu numai spre drama poetică inspirată din misterele medievale care era formula predilectă a gîndiriștilor, ci și spre teatrul realist sau spre comedie.

Cele cîteva piese scrise de Voiculescu reflectă aceeași tentație spre o diversitate de teme care în poezie, ca și în proza din anii următori, dau creației sale un aer eclectic, particular. Dramaturgul e atras de eresurile și datinile populare

păstrate în satele arhaice de la munte (acest *spațiu arhaic* devine în povestirile sale un fel de matrice stilistică a tipologiei umane vechi), dar și de teoriile științifice la modă, precum *experimentul biologic* sau *psihologic*, care intră în aria de preocupări a mediculuí Voiculescu.

În 1943 scriitorul publică la Editura Fundațiilor un volum de teatru cu titlul *Duhul pământului* (inspirat probabil după *Der Erdgeist* de F. Wedekind) care cuprinde piesele *Umbra* și *Fata ursului*.

Umbra este un text dramatic de valoare modestă, cu elemente de farsă inabil montate pe fundalul unei lumi vechi, întunecate de eresuri. Eroul, un modest funcționar ce și-a schimbat numele din Ghiță Vîrzob în Jorj Iuliski pentru a-și da aere de noblețe, își amintește brusc de satul natal Sglîmbocata cînd aude că acolo s-ar găsi un bogat zăcămînt petrolier încă nedescoperit. El vine în sat și încearcă prin toate mijloacele (inclusiv simularea unei logodne) să intre în posesia pămîntului — își vînduse partea lui unui frate — cu gîndul de a se îmbogăți. În scurt timp, Jorj reușește să amețească pe toată lumea, rude și autorități, cu promisiuni mincinoase, întîmpinînd însă o rezistență puternică din partea mamei sale, bătrîna Savila.

Pe acest conflict dintre mamă și fiu ca exponenți a două civilizații și moduri de gîndire se sprijină întreaga piesă, scriitorul făcînd însă eroarea de a-și situa cele două personaje pe registre stilistice strident diferențiate. Dacă Jorj e un tip minulescian, cinic, mincinos și volubil, umplînd spațiul scenei cu mișcările lui agi-

tate și cu o vorbărie bombastică, în schimb bătrîna Savila, habotnică, maniacă, cu gesturi de vrăjitoare, rigidă și terifiantă, e un personaj malefic de literatură fantastică. Spre ea se concentrează de fapt interesul scriitorului (o bătrînă vrăjitoare cu numele de Savila apare și în povestirea *Lacul rău*) care e fascinat de tot ce se leagă de magie, superstiții, supranatural.

Mai pregnante prin omenescul lor sînt personajele secundare ale piesei *Umbra* : Ion, un țăran cu minte greoaie care nu iese din cuvîntul nevestei ; nevasta lui, Gherghina, care visează să-și mărite fata cu un june orășan, ca să scape de munca grea de lîngă vaci și porci ; Lizeta, o fată nevricoasă și prostuță, sensibilă la ideea de a ajunge cucoană ; Nichifor, căruțașul, comentator hîtru al evenimentelor din lumea satului.

Nici cealaltă piesă din volum, *Fata ursului*, inspirată tot din lumea primitivă a vechiului sat românesc, nu se ridică la o valoare artistică certă.

O fată este răpită în ziua nunții de un urs și dusă în pădure, iar soțul împreună cu tot satul caută ursul să-l împuște. De fapt însă, ursul e un flăcău îmbrăcat într-o blană de urs, iubitul fetei, care își dezvăluie identitatea în final, cînd este ucis.

Construită pe aceeași indecizie între real și fabulos, piesa nu reușește s-o mențină cu abilitatea necesară, încît faptele alunecă foarte repede spre realismul cel mai terestru. Dintr-un personaj cu rol secundar, soțul, care e

primarul satului, devine o figură de prim-plan a piesei, antrenînd un conflict cu caracter social între autorități și sat.

Dar personajul cel mai hibrid al dramei e mama fetei, personaj gîndit inițial ca un simbol al dragostei materne și, în același timp, o păstrătoare a vechii mentalități arhaice. Mama vorbește uneori în versuri, cu formele stereotipe de descîntec sau bocet, ca un personaj hieratic din misterele medievale, pentru ca alteori să devină o țărancă volubilă și certăreață ca într-o farsă de Molière. Nici fata, Vidra, nu e eroina basmului cu Făt-Frumos prefăcut în urs, cum spune ea undeva, ci o robustă fată de la țară, care a fugit cu flăcăul iubit și are un copil din flori.

Mai interesantă în piesa *Fata ursului* e atmosfera satului arhaic dedusă din povestirile personajelor secundare, oameni ai locului. La fel ca în povestirile de mai tîrziu, băștinașii din satele vechi de la munte trăiesc într-o tulburătoare intimitate cu natura și, în special, cu animalele muntelui.

Ciobanii povestesc despre copii crescuți de cîte o capră sau o oaie care le dă să sugă, despre ursul vrăjit care coboară din munte cu o oaste întreagă de fiare, despre ariciul care, cînd își găsește puii închiși în țarc de fier, merge și găsește iarba fiarelor, despre „dihania aia din poveste, jumătate cal și jumătate om". Nu lipsește *Vînătorul*, personajul cel mai semnificativ al povestirilor lui Voiculescu, care respectă vechile pravile ale vînătorii : nu fumează, nu bea, ținîndu-se curat de orice miros

tare ca să nu-l simtă de departe vînatul. Dealtfel, întreaga poveste seamănă cu o scenă de vînătoare în care vînatul e fata, căprioara sălbatică, iar fiara flămîndă e primarul. Antrenați fără voie în această vînătoare, baciul, ciobanii și vînătorul, oameni vechi, păstrători ai datinilor naturii, se retrag cînd află că e vorba de „vînat omenesc".

Ciudat e că dintre toate poveștile cu animale și oameni, pe care le spun eroii seara la popasuri, cea mai puțin fabuloasă e chiar povestea cu fata furată de urs !

O piesă mai vizibil legată de orientarea gîndiristă e *La pragul minunii* (1934) al cărui erou traversează o criză spirituală de natură religioasă. Piesa, de fapt un mic „poem dramatic", se remarcă prin ingeniozitatea construcției : o singură scenă, într-un cadru prozaic, cu personaje realiste, cu un schimb de replici pitorești, pe fundalul căreia se proiectează starea de exaltare și, apoi, trecerea spre irealitate a eroului.

Personajul e un tînăr evreu chinuit de ideea găsirii unui ideal spiritual. După ce își consumă mai mult copilărește nemulțumirea față de religie, refuzînd și doctrina iudaică și pe cea creștină, adică sfidîndu-l și pe rabin și pe preot („Vreau ceva care să le înțeleagă și să le cuprindă pe toate. Căutam un Dumnezeu al tuturor, nu numai al lui Rabi, al Părintelui, al meu") el trece la o experiență ateistă. Cuvîntul *experiență* este folosit chiar de erou cînd, ulterior, va povesti cum a ars și distrus biserici și sinagogi, a jefuit odoarele sfinte, a prigonit

și ucis pe credincioși. Totul nu a fost însă decît un *experiment* (ideea îl obsedează pe scriitor) în conștiință, realizat cu detașare și curiozitate, un preludiu al adevăratei crize.

Primul factor de surpriză dramatică — dedus din confesiunea eroului — este că ateismul său violent s-a soldat cu un efect invers : descoperirea credinței. Tulburat de astă dată profund, copleșit, Iţic se întoarce în tîrgul natal cu gîndul de a răspîndi printre oameni credința care îi umple sufletul.

Ceea ce se petrece pe scenă nu este decît confruntarea eroului cu familia, cu rabinul, cu preotul creștin, cu polițistul. Dar Voiculescu a intenționat să atribuie personajului principal o *tensiune interioară* excepțională, care, ca în arta expresionistă, să depășească liniile realiste ale cadrului. Discursul eroului, confuz și exaltat, despre o utopică iubire de divinitate a tuturor oamenilor apare dilatat, cu multe metafore și expresii bombastice :

„Biserica, scăpată de turle și clopote, ușurată de odăjdii și podoabe, a ajuns nevăzută, dar pretutindeni, mlădioasă ca o mireasmă puternică, ca un duh atoatepătrunzător. Ce fericire pentru biserică ! E ca o cămilă scăpată de povară, care aleargă slobodă, către izvoare, spre palmierii pustiului. [...] Credința era așa de tînără, de proaspătă, și de fragilă ca o copilă. O fecioară cuvioasă senină și veselă, ca maica Domnului."

Uimiți la început, interlocutorii nu știu ce să creadă și înclină să vadă în Iţic un nebun. Tatăl se leapădă de el, de frică să nu fie com-

promis, mama e înspăimîntată, rabinul furios, preotul indignat, poliţistul inchizitorial, iar logodnica nu îndrăzneşte să iasă din cuvîntul atîtor autorităţi.

Un singur personaj, paznicul, conceput în aceeaşi manieră expresionistă ca şi eroul, participă la drama nevăzută de ceilalţi. În timp ce tînărul vorbeşte, paznicul „îl soarbe din ochi", urmărindu-i fiecare cuvînt cu o exaltare crescîndă. Pe chipul paznicului — notează scriitorul într-o paranteză regizorală — trebuie „să se răsfrîngă, ca într-o oglindă, toată drama din sufletul lui Iţic". El trebuie să devină „un formidabil personaj mut", care „creşte şi umple scena". Cînd eroul dispare în chip misterios din celula sa, paznicul este convins că s-a petrecut *o minune* şi se grăbeşte să anunţe mulţimea.

În economia piesei, paznicul se dovedeşte purtătorul temei esenţiale, *tema miracolului*, simbolizînd „mulţimea, gloata, setoasă de nou, de senzaţional, de minune".

Dar, de fapt, cum subliniază şi titlul piesei, miracolul nu s-a realizat cu adevărat. Finalul aparţine altui personaj secundar, care contrapune tonalităţii dramatice elevate o tonalitate minoră, demitizantă : socrul lui Iţic descoperă în celulă corpul neînsufleţit al tînărului spînzurat de o grindă şi se oferă ca, în schimbul unui beneficiu, să facă nevăzut, în mod discret, cadavrul. Spiritul mercantil şi prozaic învinge aspiraţia spre spiritualitate — acesta este sensul ultim al poemului dramatic voicu-

lescian. Mulțimea se adună extaziată ca să vadă *miracolul* dispariției lui Iți, fără să bănuiască, de fapt, că totul e o mistificare.

Cea mai bună dintre piesele lui Voiculescu sub raportul calităților dramatice e *Demiurgul* (1943). Piesa se bazează pe aceeași idee a *experimentului,* care, am văzut, sub diverse forme, se regăsește și în alte opere ale scriitorului. În *Demiurgul* e vorba de un *experiment biologic* pe animale și pe oameni, scena acțiunii fiind de la început pînă la sfîrșit un laborator.

Profesorul Mușatin, din familia voievodală a Mușatinilor, și-a cheltuit averea fabuloasă moștenită de secole pentru transformarea vechiului castel al strămoșilor într-un laborator de cercetări biologice. Scopul cercetărilor sale este ameliorarea raselor, prin „corijarea" acelor defecte care le fac periculoase sau nefolositoare.

Conflictul piesei se desfășoară între profesor, mare personalitate științifică, și Lucian, fiul său, venit acasă după o îndelungată absență. E o dispută puternică începută pe teren științific, dar care ajunge să însemne confruntarea a două moduri de gîndire și de viață radical opuse. Lucian crede că teoria tatălui său e profund eronată, deoarece natura are legile ei proprii de evoluție și selecție care nu pot fi modificate : „E și în capitolul vital, ca în orice organizare, un echilibru și o compensație. Ca să apară un continent, dispare o mare. Pier o mie de specii greșite, ca să se ivească una în care mijește un început de perfecție, ca

în om bunăoară. Omul e și el o formă a naturii."

În cele din urmă, conflictul ia forma unei adevărate ostilități între tată și fiu, încheindu-se cu decizia profesorului de... a-și „ameliora" propria rasă, adică de a-i extirpa fiului acele glande care-l abăteau de la „tiparul normal".

Piesa e bine construită, pe două planuri dramatice, delimitate, care sugerează ritmurile vitale diferite ale celor doi protagoniști. La început sîntem introduși în laboratorul cu atmosferă ciudată de literatură *science fiction*. În mijlocul laboratorului se află o cușcă mare locuită de două maimuțe antropoide care sînt obiectul grijii și atenției tuturor. Maimuțele au fost crescute ca niște copii de cea mai bună condiție, primind o desăvîrșită educație morală și intelectuală, cu scopul ca din împerecherea lor să rezulte un exemplar biologic superior, o rezervă pentru regenerarea rasei umane în caz de cataclism. Un aer straniu, de paradis artificial plutește în laborator: profesorul e supranumit Demiurgul, maimuțele sînt Adam și Eva, alți doi savanți se numesc Titanul și Magul. Pe lîngă laborator se pripășește un nebun care se crede Arhanghelul Mihail, dar pe care profesorul îl „recondiționează" și intenționează să-l folosească în continuare ca material experimental. Toți sînt ciudați, se mișcă hieratic, ca niște roboți.

După plecarea Demiurgului, conducătorul laboratorului rămîne Lucian, care revoluționează totul. Lucian îi scoate pe oameni din amor-

țeală, le redă libertatea gesturilor pînă atunci interzise, îi invită chiar la o petrecere „scandaloasă", cu băuturi, muzică și dans, iar pe fete le învață să facă „gimnastică sentimentală". Se produce o modificare de optică asupra a ceea ce profesorul Mușatin considera „eugenia" laboratorului său : oamenii sînt de fapt spionați în permanență prin aparate de televiziune, scrisorile le sînt citite, sentimentele le sînt dirijate. Fără să știe, în timp ce se fac experiențe pe animalele închise în cuști, personalul laboratorului este supus unor experimente pe care le conduce din umbră profesorul împreună cu ajutorul său, doctorul Claudius. Acest Claudius e un personaj malefic, un neamț care și-a părăsit țara și cercetările proprii pentru a-l urma pe „nobilul valah". Mai inflexibil și mai glacial decît profesorul, Claudius e un fanatic în slujba ideii de purificare a raselor.

Cît adevăr științific se exprimă în disputa dintre cele două personaje interesează mai puțin față de tensiunea însăși a luptei de idei. În focul controversei, pe lîngă argumente științifice sînt aruncate numele lui Platon și Nietzsche, Biblia și Ramayana, magia și mitologia, într-un amestec eclectic care reflectă formația scriitorului. Pînă a decide dacă profesorul Mușatin e într-adevăr un maniac periculos sau Lucian e „o secătură cinică", cum singur se caracterizează, cititorul (sau spectatorul) e captivat de dialogul însuși, tulburător și, totodată, spiritual.

Cu inteligență, Voiculescu știe să incline cumpăna în favoarea lui Lucian nu atît prin

forța argumentației acestuia, uneori bombastică, cît mai ales prin insinuarea unui sentiment de pericol ce plutește în jurul experimentelor : viespile, omizile și șerpii scăpați din laborator sînt pe punctul să invadeze satul ; o fată normală e sortită împerecherii cu un nebun ; bufnițele care văd și ziua s-au apucat de prădăciuni. Dincolo de personajele schematice, piesa *Demiurgul* trezește interesul prin această idee profundă a legității echilibrului în natură.

Cît privește finalul, se pare că — lăsînd două versiuni ale ultimei scene — scriitorul nu s-a decis între un happy-end și victoria Demiurgului maniac, ambele versiuni fiind plauzibile.

O observație aparte privește raportarea piesei *Demiurgul* la proza lui Voiculescu. Personajul Demiurgului, în ciuda statutului lui de om de știință, este privit de cei din jur ca un *vrăjitor*. Lucian chiar spune că forța de persuasiune pe care o exercită bătrînul asupra personalului laboratorului, determinîndu-l să se supună docil experiențelor lui, nu este altceva decît putere de vrajă. Interesant e că savantul nu dezminte ideea, ci, acreditînd existența magiei, povestește un ritual la care a asistat în copilărie : e scena vrăjirii puricilor cu ajutorul unei lame de cuțit care va fi introdusă și în povestirea *Iubire magică*. Nu lipsește nici explicația științifică dată magiei (puricii vin atrași de lumină și se lipesc pe lama cuțitului unsă cu clei) pe care aici o dă Lucian, devenind deodată un spirit pozitivist. Intuim că în structura celor două personaje dramatice se

află în germene nucleul acelui tip de cunoaștere sui-generis pe care-l va propune proza scriitorului, rezultat din învecinarea științei cu magia.

Că demiurgul e un personaj înrudit cu *Vrăjitorul* din atîtea povestiri o dovedește și concepția lui despre legătura omului cu animalul, adevărată obsesie a lui Voiculescu. Pentru profesorul Mușatin viitorul se înfățișează ca o utopică societate naturală alcătuită din oameni și animale, omul în fruntea animalelor, stăpînindu-le, la fel ca în tabloul simbolic din peștera *Luparului.*

Pribeaga, subintitulată „piesă istorică", este de fapt mai mult o dramă poetică cu un fundal istoric vag.

Acțiunea se petrece la Bizanț și apoi într-o Valahie imaginară, ambele reconstituiri ivindu-se din datele fanteziei și ale mitului, la fel ca în *Creanga de aur* a lui Sadoveanu. Schema construcției dramatice, simplă, e luată din basmul popular : la nunta ei cu un tînăr și viteaz pescar care o salvase din mîinile tîlharilor, domnița Irina, fiica împăratului Bizanțului, face un gest trufaș împotriva soțului. Acesta o părăsește imediat, pedepsind-o să-l caute „pînă ce se va curăța ea singură de umilință, prin alte umilințe mai mari și mai grele".

Centrul de greutate al piesei cade tocmai pe acest drum al încercărilor și umilințelor ce-l face domnița, îmbrăcată în straie simple și fără alți însoțitori decît doica, pînă la găsirea celui iubit. Pescarul Ion de la Vlaherna se dovedește a fi de fapt un prinț valah care ajunge domn

al țării prin detronarea lui Danciu voievod. Iată deci din nou schema folclorică — sub aparență modestă se ascunde un fiu de domn —, după care urmează încheierea fericită a poveștii.

Scopul lui Voiculescu în această lucrare este de a pune în lumină valorile etice ale „spațiului mioritic" românesc, luînd ca pretext peregrinările domniței străine pe meleagurile Valahiei. O suită de *tablouri*, alcătuite din personaje și gesturi convențional-stilizate, în genul teatrului lui Blaga, dau piesei o tentă poetică și ușor fabuloasă. Un căpitan de galeră vorbește despre țara Vlahiei ca despre un tărîm de basm, sălbatic și foarte bogat : „La început, în margine, numai bărăgane de ierburi și bălării cu bălți grase de pește. Ici, colo lanuri cu grîne pînă la brîu. Mai în miezul Vlahiei alte bărăgane de codri nebuni, unde se pierd nu numai oștile, ci și fiarele." Din munții „sălbatici" se rup „ape mari val-vîrtej pînă la Istru", iar oamenii locului sînt „tari și dîrzi ca piatra". O femeie le primește pe cele două drumețe cu lapte rece și cu azimă, „pîrgă din grîu nou", fără a uita să pună într-un hîrb lapte pentru șarpele casei. Un cioban evocă drumurile Vlahiei, ca într-o baladă : „Apăi, unul e al oilor, pe care mergem noi, bătut de ciobani că noi ne legănăm cu turmele cînd la munte, cînd la bălți, pînă la mare" ; „altul, drumul sării. Îl bat carele muntenilor, cu sare și cu poame, pînă jos la schelele Dunării și prin satele Bărăganului" ; altul, „al lînii, al scoarțelor, și al velințelor. Duce jos la cetatea Valahilor, unde

trimitem și noi brînzeturile, de iau drumul mării, hăt, departe pînă la cetatea Vizanțului" ; „al patrulea e pe cer : drumul robilor. El taie pe sus, țara în două. Cu ochii pe el, călătoresc noaptea, spre țară, robii și fugarii scăpați de la liftele străine."

Impresia Irinei despre țara Vlahiei stă sub semnul uimirii și admirației : „doică, pămînt blagoslovit, belșug de grîu, apa cleștar, case primitoare unde găsesc adăpost pînă și șerpii".

Toate personajele acestei părți a piesei sînt lipsite de individualitate : ciobani, ostași, maici, logofătul, un flăcău, o femeie, hangița etc., tocmai pentru a sugera nota de generalitate a viziunii, ca în teatrul expresionist.

Din indicațiile de regie cuprinse în parantezele textului, se vede că lui Voiculescu nu-i era indiferent nici efectul vizual al acestor tablouri. Așa de pildă, la o scenă ușor comică ce se petrece într-o mănăstire (textul a trecut apoi, identic, în povestirea *Behaviorism)* scriitorul notează : „Tabloul poate fi lucrat la început în humor, ca o pînză de Breughel", iar cu privire la scena spînzurătorii : „Tabloul poate fi montat în grotesc medieval (Callot)".

Există în piesa *Pribeaga* și o direcție tematică mai ambițioasă, trimițînd spre un motiv al *destinului.* Împăratul Bizanțului vede în apariția lui Ion Pescarul și în dragostea Irinei un semn al destinului care trebuie să se împlinească prin căsătoria tinerilor, dar, în același timp, crede că „destinul trebuie să primească o victimă" pentru cutezanța pescarului, și vrea s-o jertfească pe doică. Apoi, Irina însăși de-

vine conștientă de necesitatea autopedepsirii printr-un lung drum de umilințe și chinuri care s-o purifice de trufie. Ea își ia rămas bun de la împărat în cuvinte solemne ca o eroină din tragedia greacă, plecată să-și împlinească destinul :

„Tată, începînd cu tine, pe toate le părăsesc. Și nu mă întorc la ele, decît cu el. Iată, sînt gata. Îmi lepăd în mîinile tale straiele împărătești în care m-am semețit, așa cum aș lepăda un păcat spovedit. Le-am mai purta pînacum, ca să nu începem despărțirea prea de timpuriu și să nu te amărăsc prea devreme. Dar acum a sosit ceasul. [...] Tată scump, nu plec spre moarte, ci spre viață. Acum începe viața mea cea adevărată."

La fel vorbește Irina în momentul condamnării ei la moarte : „Ioane, mă împac cu hotărîrea ta : e mai bine așa ! Destinul meu cere moarte. Al tău taină."

Mai slabă e prima parte a textului care conține o ambiție de pătrundere psihologică a personajelor. Irina, fată cultă care l-a citit pe Platon, face tot felul de considerații despre iubire, orgoliu, paternitate în ideea unei introspecții a propriului suflet înaintea căsătoriei. Ea se luptă între trufie și iubire, încîntată de sufletul pe care și-l bănuiește „adînc și complicat" cum nu poate fi, crede ea, sufletul lui Ion.

Mai surprinzătoare, pentru cine cunoaște poezia gravă și greoaie a lui Voiculescu, este înclinația scriitorului spre comedie. Și totuși comedia *Gimnastica sentimentală*, singura care a văzut lumina tiparului, e spirituală și alertă.

Comedie de moravuri, *Gimnastica sentimentală* se deschide, ca și alte comedii românești din epocă, cu tabloul vieții de provincie, într-o atmosferă asemănătoare cu aceea din *Titanic-vals* de Tudor Mușatescu. Un modest profesor de liceu, sfios și obosit înainte de vreme, e terorizat în propria lui casă de socru, fost militar de carieră, și de soacră, „scîrba mare". În același timp fiul, elev de liceu, îl disprețuiește pe acest tată „fără tupeu, fără glas, fără rost : zero tăiat".

O schimbare bruscă în mersul comediei o aduce introducerea unui personaj nou, venit din cu totul altă lume — un mare actor de la București. Acesta aduce în piesă ideea *experimentului psihologic*, pe care o asociază exercițiului de voință făcut de actor pentru a intra în pielea unui personaj. Experimentul se numește *gimnastică sentimentală* și seamănă, în esență, cu ideea *vieții ca teatru* pe care o teoretizează eroul comediei *Manechinul sentimental* de I. Minulescu. Actorul îl învață deci pe profesorul de filozofie Ion Ionescu să devină alt om prin gimnastică sentimentală : „Îți închipui că iubești, spui vorbele de dragoste fără să le crezi, cazi în genunchi, stărui, și sentimentul iubirii răsare. Apoi, din exercițiu în exercițiu, crește, dar sub voința ta, sub stăpînirea ta."

Începînd din actul II, eroul piesei este alt om, Ion Ionescu-Novus, om autoritar, cu o voință puternică, tiran în familie și cea mai mare personalitate a orașului. Faima „marelui om" crește din ce în ce, încît i se propune o catedră universitară în capitală. Contaminați, toți

cei din jur fac „gimnastică sentimentală“ după metoda profesorului Novus.

Dar, la fel ca în comedia lui Minulescu, oamenii încep să ia în serios experimentul, adică să confunde *jocul ideal* cu *realitatea*, mai ales femeile care-i cer „maestrului“ lor în domeniul iubirii dovezi mai palpabile decît replicile din *Romeo și Julieta*. Experimentul se întoarce împotriva autorului său.

Comedia are personaje bine conturate, e plină de mișcare și vervă, cu o suită de situații comice ingenioase. Voiculescu își descoperă aici un talent nebănuit al comicului pe care, pe alte registre, îl vom regăsi și în proza sa.

BCUIASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

PROZA

În cariera literară a lui Voiculescu începută atît de greoi, volumele de povestiri apărute în 1966 au constituit un eveniment spectaculos : centrul de greutate al operei s-a mutat categoric pe creaţia postumă. Şi, în acelaşi timp, despre Voiculescu a început să se vorbească dintr-odată ca despre un mare scriitor.

Prima impresie pe care o lasă proza lui Voiculescu vine totuşi în continuarea celei produsă de poezia sa : *fragmentarismul.* O mare diversitate de teme, multe stiluri, prea mari diferenţe de gust, care au stîrnit o adevărată explozie comparatistă din partea criticii. Voiculescu a fost repede comparat cu Sadoveanu, Eminescu, Creangă, Caragiale, Macedonski, Agârbiceanu, Galaction, Hogaş, Panait Istrati, Mircea Eliade, Damian Stănoiu, Pavel Dan, Nicu Gane etc., iar dintre străini cu Hoffmann, Anatole France, Maeterlinck, Melville. Şi, deşi

lista e, evident, excesivă, fiecare comparație conține un grad de adevăr : Voiculescu pare a avea simțul naturii ca Sadoveanu, înclinația eminesciană spre filozofia arhetipurilor, darul de povestitor al lui Creangă, umorul suculent al lui Hogaș sau Damian Stănoiu, romantismul cu iz balcanic al lui Panait Istrati, realismul parabolic al lui Agârbiceanu, fabulosul folcloric al lui Galaction și așa mai departe.

Ce ascunde această mare diversitate de elemente și care e factorul de legătură între ele ? Dacă încercăm să răspundem la întrebare căutînd *unitatea universului* din prozele lui Voiculescu, nu vom ajunge la o imagine plauzibilă. Căci Voiculescu, artist, își alege subiectele în funcție de gustul său, fluctuant desigur, și nu se lasă el ales de subiecte dictate de o conștiință creatoare puternică. Voiculescu este un povestitor cu structură romantică, atras de tot ceea ce este ciudat, misterios, senzațional, într-un cuvînt *neobișnuit*, de la anomaliile minore ale corpului omenesc (omul cu șase degete la mînă sau picior apare în trei povestiri ale sale) pînă la calamitățile naturii (viscolul, năvălirea apelor etc.) sau pînă la magie și practicile oculte. Ca și în poezie, stridențele prozei vin dintr-un diletantism al spiritului care se lasă prea ușor sedus de orice experiență inedită.

Cîteva obsesii fundamentale ale poetului revin și în proză : tema *vitalității* naturii (eroii povestirilor sînt, cei mai mulți, vînători, haiduci, hoți de cai, călugări întreprinzători — oameni de o mare vitalitate, adaptați unui mod de existență legat de natură), *moralismul* (o

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

temă morală se insinuează frecvent în textul naraţiunilor, pentru ca uneori să devină dominantă, îmbrăcînd forma, desuetă, a parabolei naive), *vocaţia plastică* (lumea din povestiri e contemplată cu un ochi de artist plastic, care caută fie frumuseţea, fie pitorescul).

TEMA VÎNĂTORII. *OMUL FANTASTIC*. INTERESUL PENTRU ANIMAL

Un grup de povestiri, cele mai originale, reînvie vechea pasiune a lui Voiculescu pentru natură, pe care o abandonase deliberat după 1930 în scopul unor experimente literare mai ambiţioase.

Aceeaşi natură, sălbatică şi viguroasă, din volumul de poezii *Pîrgă* devine acum cadrul unor povestiri dense, cu tentă fantastică. Eroul acestor naraţiuni — e vorba în primul rînd de *Pescarul Amin*, *Ultimul Berevoi*, *În mijlocul lupilor* — este un personaj straniu, un om-animal : Amin, omul-peşte, Berevoi, omul-urs, Luparul, omul-lup.

Personajul — pe care l-am numit *om fantastic* — reprezintă o creaţie originală a lui Voiculescu, realizată speculativ din fuziunea concepţiei primitive a totemului cu filozofia arhetipului. *Omul fantastic* păstrează în fiinţa lui un principiu vital primordial, transmis din generaţie în gerenaţie de la întemeietorul neamului, adică de la animalul sacru din vremea triburilor. Cu o mare plăcere a demonstraţiei, Voiculescu intervine uneori în povestiri pentru

a vorbi despre „arhetipul lupului, marele lup spiritual de dincolo" sau despre „duhul marelui taur al muntelui, bătrînul arhitaur". Dar dacă ar fi rămas numai la aceste speculații teoretice, scrierile respective ar fi devenit niște povestiri didactice.

În povestirile *În mijlocul lupilor*, *Pescarul Amin* și *Ultimul Berevoi* Voiculescu reușește însă să dea o viață de excepțională concreteță și fascinație ideii sale.

Omul purtător de esență este în viața socială *vînător* sau *vrăjitor*, două profesii vechi, ce se contopesc de fapt în una singură : vrăjitorii lui Voiculescu răpun fiare ca vînătorii, iar vînătorii vînează „primejdii", „taine potrivnice", „probleme de existență", cum spune un personaj.

Acest om-animal imaginat de Voiculescu nu este o ființă rudimentară, dominată de instincte, un animal cu înfățișare umană, cum s-ar părea la prima vedere. El descinde din neamul vînătorilor primitivi, acei oameni care au dus primii lupta pentru supremația omului în natură, pentru dominarea naturii prin *cunoaștere*. O concepție profundă și originală despre *vînătoare* ne întîmpină în proza lui Voicluescu. Activitate „vitală și primordială", vînătoarea își are originea în îndepărtata preistorie cînd „lupta cu sălbăticiuni mult mai puternice decît noi ne-a silit, ca să le biruim, să ne preschimbăm în oameni". Pentru ca omul să cîștige războiul contra fiarelor uriașe, vînătoarea -a trebuit să se transforme în artă supremă, știință și magie totodată, tehnică și cultură, sa-

crificiu și încordare de energii, cu simulacre și ritualuri magice".

În teoria lui Voiculescu despre vînătoare se află încorporată o ipoteză asupra omului. Urcînd pe firul concepției totemice pînă la izvoare, prozatorul își imaginează un individ uman la care forma animală primordială fuzionează perfect cu esența umană. Înfățișarea animalică a lui Amin, de amfibie șuie și solzoasă, ascunde o esență umană pură, venită dintr-un cosmos acvatic. Fantastică este tocmai această structură absolut echilibrată pe care vremea n-a modificat-o, în timp ce alți indivizi au suferit transformări esențiale, scindîndu-se în oameni și animale.

Omul fantastic al lui Voiculescu are capacitatea de a păstra și sintetiza în memorie gesturile esențiale ale strămoșilor, de a unifica la nivelul unei trăiri de o extraordinară tensiune etapele succesive ale vieții biologice, pînă la contopirea ființei umane cu premisele cosmice, nedefinite, ale apariției ei. Prin *omul fantastic* scriitorul îndeamnă la meditație asupra originii vieții umane și asupra legăturii dintre regnuri cu mijloacele fermecătoare ale artei literare.

Vînătoarea este totodată, la Voiculescu, și elementul de legătură între povestitor și lumea povestirii sale. Povestitorul și ascultătorii, oameni moderni, cu profesii intelectuale, sînt de multe ori ei înșiși vînători pasionați. În sufletul lor, subțiat de civilizație și confort, s-a păstrat o părticică din structura lăuntrică a vechiului vînător care vedea în confruntarea

omului cu animalul semnul vitalității rasei umane. Prin vînătoare, ca și prin povestirile despre vînători, pescari, păstori, oameni ai unor civilizații vechi, aproape dispărute, intelectualii lui Voiculescu întreţin viu focul sacru al vitalității umane, ca un ideal compensator al omului modern față de propria înstrăinare de esența sa naturală.

Voiculescu surprinde în prozele sale mișcarea de expansiune a *cunoașterii* umane raționale, care sileşte natura să se restrîngă în zone tot mai reduse și să se apere. Iar la acest proces amplu și lent care scapă omului comun — pe Voiculescu nu-l interesează umanitatea mijlocie — participă două tipuri umane extreme : individul primordial păstrat ca într-un laborator natural în acele spații arhaice montane sau acvatice, personaj fantastic pe fundalul civilizației moderne, și intelectualul, produsul superior, ultim al rasării individului uman, insul care își intuiește și își problematizează originea.

*

Unul dintre cele mai semnificative exemplare de *om fantastic* voiculescian este *Luparul* din povestirea *În mijlocul lupilor.*

Spațiul narațiunii al cărui erou va fi Luparul e un sat dintr-un ținut deluros, la poalele muntelui. Niște rîpi imense, săpate de ape în roca vînătă, dădeau impresia unei lumi arhaice, de o „primitivitate tulburătoare". Găurile negre care se deschideau în pereții malurilor păreau gurile unor vechi peșteri ale oamenilor

din preistorie. Deasupra acestor meleaguri „încremenite în vechime", povestitorul contemplă cele mai adînci și misterioase apusuri de soare care par a-i transmite lui, omului modern, un mesaj melancolic venit dintr-o eră „demult încheiată în restul lumii".

În acest *spațiu arhaic* trăiește Luparul, omul de o stranie primitivitate. El e o ființă singuratică, locuind în afara satului, pe coclauri, într-un fel de peșteră scobită în stîncă. Nici o ființă umană și nici un dobitoc domestic nu trăiește în curtea lui, pentru că nu-i poate suferi prezența.

Totuși datele exterioare ale personajului nu-l recomandă ca pe un monstru fantastic, ci, cel mult, ca pe un om aspru, sălbatic. „Era un bătrîn verde, uscat, înalt și ciolănos, posomorît, dar cu o privire arzătoare, părul des căzut pe frunte și mîinile lățite, cu degetele răschirate ca niște labe. Chipul măsliniu și prelung, spînatic, abia țărcuit pe sub fălci de o zgardă de barbă rară și țepoasă, avea ceva tainic, trist și totodată vehement în el." (Să observăm că în acest portret al Luparului numai mîinile atrag atenția asupra unui aliaj neuman intrat în alcătuirea trupului său.) Văzîndu-l, un intelectual îl încadrează din punct de vedere fizionomic în tipul omului anormal, „lombrozian", fiind însă, în același timp, surprins de contrastul dintre această înfățișare, aproape sălbatică, și cuviința, demnitatea și stăpînirea de sine cu care omul se comportă. Atît doar, un miros tare, un iz de sălbăticiune care emană din

trupul Luparului sau din blănurile ce-l acoperă îl face respingător și ciudat.

În schimb, în ceea ce privește genealogia și obiceiurile Luparul lasă să se întrevadă o esență neobișnuită. El e *vînător de lupi* și, cum spun oamenii, un mare *vrăjitor de lupi*. Toată viața lui și a neamului lui de vînători din tată în fiu e legată de existența acestei fiare, lupul. Ca băiatul din *Cărțile junglei* de Kipling, Luparul lui Voiculescu a fost un copil crescut între lupi. Tatăl și bunicul său, pădurari și vînători vechi, creșteau pe lîngă ei lupi, pe care îi prindea de puiendri, ca să și-i facă ajutoare la vînătoare. Copilul crescuse între cățeii de lup, mîncînd alături de ei, jucîndu-se și bătîndu-se cu ei. Astfel el învățase nu numai obiceiurile lupilor, dar și graiul lor.

Investigînd relațiile Luparului cu lupii, povestitorul ajunge la factorul primordial al existenței omului vechi, *vînătoarea*. Imaginația alunecă spre acei timpi preistorici cînd omul trăia prin vînătoare, el însuși o ființă rudimentară abia desprinsă de animalul vînat sau, poate, nedesprinsă total. Voiculescu ne propune o uimitoare și tulburătoare imagine a acestei vînători vechi cînd *vînătorul* și *vînatul* erau legați aproape organic, iar raporturile dintre ei erau reversibile. Dubla existență de vînat și vînător a animalului se prelungește în condiția omului primitiv, parțial, acesta apărînd în postura de *om-animal*. Luparul e un *om lup*, făptură ciudată și singulară, precum un hibrid, urît deopotrivă de lupi, care văd în el *omul, vînătorul, stăpînul*, și respins și de oa-

meni care văd în el fiara. Povestitorul știe însă să lase nerezolvată întrebarea aruncată undeva în trecere, dar tulburătoare, dacă Luparul vînează ajutat de lupi, ca un stăpîn care îi supune, sau în tovărășie cu ei, ca o fiară.

Cine parcurge cu atenție proza lui Voiculescu își dă seama că acest tip de *om-fantastic*, Luparul, pe care îl situăm într-o serie de personaje asemănătoare, conține mai multe elemente definitorii pentru ceea ce se poate numi *omul-fantastic* voiculescian decît, să zicem, pescarul Amin sau Berevoi.

Am relevat deja faptul că Luparul este *vînător* și *vrăjitor* (o dublă activitate de luare în stăpînire a naturii, prin faptă și prin gîndire — aceasta ar putea fi definiția noțiunii de „vînătoare magică" din textul voiculescian), în timp ce în majoritatea prozelor vînătorul e un personaj distinct de magician.

Surprinzător, aflăm că Luparul e și *artist*. Pe pereții peșterii lui se văd zugrăvite în cărbune sau cu humă roșie o mulțime de chipuri de animale, trasate cu o mînă sigură și vădind o dibăcie uimitoare. Asistăm astfel la un moment de artă autentică, acel fior de artă care se găsește materializat în pictura animalieră primitivă de pe pereții peșterilor preistorice.

Dar tabloul desenat de Lupar conține și altceva semnificativ pentru raporturile complexe ale omului cu regnul animal în timpurile preistorice. Pe de o parte, unele animale, lupi, cerbi, vulpi, mistreți sînt surprinse în „atitudini nefirești", de pildă sculate în două picioare sau urcate în copaci rămuroși, adică

tinzînd spre *atitudini umane ;* pe de altă parte, fresca e dominată de chipul unui om, uriaș, cu o bîtă enormă, superior prin forță tuturor animalelor și *detașat* de ele. Omul pare a fi „zeitatea protectoare" a acestui univers animalier.

Vînător, magician și *artist primitiv,* Luparul pare o ființă umană transmisă din altă eră, nealterată, ca prin mecanismul unei fantastice mașini a timpului. Pe fundalul acelei lumi naturale izolate și sălbatice, unde totuși se găsește o așezare cu oameni pentru care timpul a evoluat, Luparul reprezintă un fenomen de conservare a naturii umane primitive la nivelul unui individ, în concordanță cu natura din jur.

Interesant în acest sens e și faptul că eroul lui Voiculescu nu are mamă sau *nu recunoaște a fi avut o mamă,* ca și cum el nu reprezintă decît reluarea unui tipar patern, acel vînător primitiv care a fost tatăl său, bunicul, străbunicul etc.

În sfîrșit, personajul Luparului poate fi analizat și din unghiul raporturilor ce se stabilesc în proza lui Voiculescu între *omul-fantastic* și omul comun din colectivitatea sătească. Satul se comportă față le Lupar cu toată ostilitatea, considerîndu-l „o urîciune a lumii" și izolîndu-l. Cînd judecătorul îl absolvă pe acesta de acuzația de a fi vînat fără permis și în sezon oprit, din lipsă de dovezi concludente, oamenii din sat se arată foarte nemulțumiți de judecată. Nu e de mirare că Luparul trăiește ca un pustnic, ocolit de toți, și că el răspunde urii tot cu ură. Trăind în același *orizont spațial,* oa-

menii obișnuiți și individul purtător de esență arhaică nu trăiesc însă în același *orizont temporal*, și de aceea între ei nu se poate stabili nici o comunicare.

Acestea fiind datele personajului, să vedem care este nucleul epic al narațiunii. Ca în cea mai mare parte a prozelor lui Voiculescu unde situația epică predilectă, repetată în mai multe variante, este desfășurarea unui ritual magic, și aici accentul scrierii cade pe o scenă de magie.

În noaptea Sfîntului Andrei, una din acele nopți fantastice ale anului cînd omului i se deschid porțile de comunicare cu natura (ca în „noaptea de Sînziene") Luparul își dezvăluie meșteșugul de vrăjitor al lupilor. E aleasă noaptea de Sfîntul Andrei pentru că aceasta e o dată însemnată în calendarul vînătorilor vechi (binecunoscuta pasiune a povestitorului pentru eresuri și datini). E noaptea cînd lupii își primesc pentru tot anul merticul lor de prăzi. Vechea pravilă a vînătorilor primitivi, pe care o invoca și Odobescu în *Pseudokinegetikos*, reflectînd alte raporturi între vînători și vînat decît în epoca modernă, îi dă animalului drepturi mai mari, chiar și dreptul asupra vieții omului. Fiecărei fiare îi este sortit un anume om (atît și nimic mai mult) pe care are voie să-l mănînce, și asta în noaptea de Sfîntul Andrei.

În locul unde ajung Luparul și însoțitorul său îi întîmpină, în această noapte plină de taine, „o pustietate și un ger de planetă moartă". O lună „ametitoare" este introdusă de po-

vestitor în cadru pentru a potența atmosfera fantastică a acestei nopți. Astrul romantic își joacă perfect rolul său de catalizator al misterelor, aici ca și în alte proze ale lui Voiculescu. În plus, cu plăcerea lui analitică, scriitorul descifrează în apariția lunii prezența unui strat de lumină izolator între spațiul magiei și restul lumii.

Scena întîlnirii dintre Lupar și haiticul lupilor e remarcabilă nu numai prin ineditul ei, dar și prin excepționala tensiune pe care textul reușește s-o transmită. Luparul „vorbește" cu lupii strînși în jurul lui, le transmite parcă ceva, îi ceartă sau le împarte prăzi, ca un stăpîn ; nu știm ce se întîmplă de fapt anume, totul rămîne o taină. Apoi intensitatea tensiunii crește cînd însoțitorul Luparului cade jos din copac în mijlocul haitei. Ca să-l apere de fiare, Luparul luptă cu ele prin *magie :* din ochii și mai ales din degetele lui curge un fluid fosforescent care fascinează fiarele, le încremenește, le face să dea înapoi.

Tulburător, ritualul magic întreprins de Lupar pentru a îmblînzi fiarele este însoțit de un comentariu și mai tulburător care amintește de proza lui Mircea Eliade. Ca și acolo ne întîmpină în textul lui Voiculescu un comentariu intelectual, o notă eseistică în marginea epicului, atrăgînd atenția asupra forțelor ascunse, nebănuite, din sufletul omenesc, asupra capacității omului de a păstra în zone tainice ale sufletului experiențe ancestrale ale strămoșilor, pe care cunoașterea modernă le ig-

nară. Luparul, *om-fantastic* în accepția noastră, reactualizează, printr-o concentrare supremă și exasperată a voinței, un moment din trecutul îndepărtat al neamului său de vînători, cînd omul primitiv stăpînea fiarele prin magie. „Omul crescuse — spune povestitorul —, se lărgise dincolo de el, de sălbăticiunea strîmtă a lui, ca să poată cuprinde și înțelege pe lup, să și-l asimileze. Numai cunoscîndu-l astfel, magic, putea să-l supună și să-l stăpînească."

Cum observă Vladimir Streinu, Voiculescu operează cu o concepție psihologică asupra magiei, văzînd în aceasta o descătușare a energiei sufletești orientată cu voință puternică spre supunerea unei naturi mai slabe. Această tentă speculativă care colorează scriitura voiculesciană în scenele ce evocă o lume primitivă, înecată în superstiții, eresuri, practici magice, conferă povestirilor lui Voiculescu o ținută intelectuală deosebită de aceea a scrierilor folclorice.

O variantă diferită a *omului-lup* întîlnim în nuvela *Schimnicul*, realizată printr-o interpretare originală a motivului lycantropului din folclorul balcanic.

Personajul asupra căruia ni se atrage de la început atenția și care se va dovedi, în cele din urmă, un *om-fantastic* este Sofonie, un călugăr cu vocația singurătății și a tăcerii, ajuns mai tîrziu schimnic. Povestirea nu are însă densitatea celei analizate anterior; în locul unui text congruent și încărcat de tensiune ca cel din *În mijlocul lupilor*, aici narațiunea se derulează greoi, împiedicată în explicații ex-

cesive și naive pe care prozatorul le furnizează mereu.

Dacă vrem să analizăm nuvela căutînd acele sensuri care luminează existența *omului-fantastic*, primele indicii le găsim în înfățișarea fizică a călugărului. În ciuda asprimii vieții monahale, cu posturi prelungite, Sofonie nu arată deloc ca un ascet ; dimpotrivă, înalt și vînjos, păros și noduros, cu chipul aspru, el pare mai mult un om primitiv decît un sfînt spiritualizat. E prima suspiciune în legătură cu personajul. Apoi suspectă este la Sofonie și nevoia de singurătate, atît de puternică, încît pare nefirească chiar fraților călugări care duc o viață monahală normală. Dincolo de veghile îndelungi ale lui Sofonie, dincolo de rugăciunile fără sfîrșit în singurătatea chiliei bănuim ceva *anormal*. Cînd starețul mănăstirii îl chestionează în legătură cu dorința lui de a deveni schimnic într-o peșteră din vîrful muntelui, el este izbit de violența aspirației acestuia spre izolare, o violență sub care abia se ascunde o ură absolută față de oameni. Deci Sofonie nu va fi un schimnic adevărat care se sihăstrește din dragoste pentru oameni.

Dar personajul începe să devină mai interesant din momentul în care pătrundem, pentru o clipă, prin surprindere, în intimitatea chiliei lui. Este scena cînd un grup de monahi păstori vin disperați la Sofonie, să-l roage să-i ajute la izgonirea unui lup năvălit la oile mănăstirii. Ei îl găsesc pe călugăr cufundat într-o profundă și misterioasă stare de rugăciune care nici nu pare a fi cu adevărat o rugăciune.

Crunt și împietrit, pe brînci, într-o poziție chinuită, Sofonie e rupt total de realitate. Nu aude și nu vede nimic pînă ce un călugăr nu-l zgîlțîie puternic. E un spectacol înfricoșător în această rugă barbară, care-l transfigurează pe om făcîndu-l *să semene* cu o fiară. Imaginea, remarcabilă, amintește pînă la un punct de portretul Luparului în scena îmblînzirii lupilor: aceeiași „ochi arzători" sticlind de „un foc sălbatic", aceleași priviri „grele, încărcate de puteri ca niște arme gata să izbucnească", același trup ciolănos scuturat de friguri. Dar pe cînd înfățișarea Luparului rămînea totuși umană, și numai glasul gutural și ciudat, acel concert de sunete stranii cu care se adresa lupilor, trăda un element animalic, chipul lui Sofonie, cu părul și barba zbîrlite, și mai ales gesturile lui par a fi ale unei fiare: „căscă fioros de cîteva ori, descleștîndu-și cît putu fălcile, își linse cu limba clăbucii de spumă roșie ce-i tiveau colțurile gurii scrîșnite între dinți, își drese cu opinteli glasul care sună înstrăinat, și *intră cu părere de rău în el. Acum se făcuse la loc părintele schimnic Sofonie* și se închise iar în chilie".

Vasăzică povestitorul ne sugerează că personajul are o personalitate scindată în două straturi, cel exterior fiind ființa fizică a schimnicului Sofonie, *omul*. În interior se află altceva, de esență *neumană* desigur, de vreme ce acest alter-ego reintră „cu părere de rău" în trupul uman. Iar procesul de reunificare a celor două elemente pare greu și dureros („...nu-și mai găsea astîmpăr. Păstorii îl smulseseră prea

pe neașteptate din țițînile uimirilor de dincolo de fire, și omul din el suferea cumplit. Gemu înăbușit, horcăind un fel de icnet dureros".)

Deocamdată nu știm deci din ce e alcătuită substanța interioară a ființei schimnicului, dar bănuim un element străin, *animalic*, care produce o reacție de respingere din partea trupului omenesc. În mod evident, textul ne conduce spre o schemă fantastică, cu întîmplări ce țin de lumea „uimirilor de dincolo de fire".

Pasul următor al narațiunii stabilește în mod explicit legătura pe care o sugerase deja, dintre schimnic și lupul cel sur. E o propoziție aruncată în treacăt, dar care se dovedește esențială pentru înțelegerea structurii *omului-lup*, imaginat de scriitor. Lupul apăruse într-un anumit moment al vieții lui Sofonie, în acel moment crucial cînd el încetase să mai facă „minuni" (o incursiune în copilăria și tinerețea eroului arată că în prima parte a vieți lui, Sofonie se comportase ca un „sfînt", proorocind vremea, făcînd lucrurile să se miște etc.): „...îndată după zăgăzuirea minunilor se ivi lupul. Pînă atunci turmele mînăstirii nu prea fuseseră vămuite de fiare. Acum, *ca într-un fel de schimb, în locul celor cîte încetaseră* (s.n.), se scorni lupul, pentru care părintele Sofonie trebuia necontenit să se ridice și să-l alunge."

Prin urmare, prozatorul ține să sublinieze destul de didactic că *fiara* a luat locul *sfîntului*, ca și cînd natura, în multitudinea legilor ei necunoscute încă, ar cunoaște și posibilitatea operării unei asemenea schimbări, mecanice, între *spirit* și *materie*.

Cum observă I. Apetroaie, sensul prefacerii omului în lup flămînd ar putea fi căutat în absurdul vieții monahale supuse canonului posturilor. Natura reală a lui Sofonie nu e cea a ascetului, ci a unui om viguros, cu instinctele intacte și cu „foame de lup". Metamorfoza fantastică ar satisface deci această natură adevărată a omului, constrînsă, mutilată, de reguli absurde.

Din acest punct, narațiunea curge liniștită pe firul existenței celor două ipostaze ale *omului-lup*, omul și lupul.

Sofonie obține învoirea de a se schimnici și se retrage într-o peșteră din vîrful muntelui. Ca și în cazul Luparului, *peștera* simbolizează primitivitatea și izolarea în care trăiește *omul-fantastic* voiculescian, simplitatea naturală a unei lumi ce nu cunoaște noțiunea de confort: „Acolo, pe o streașină de piatră, într-un perete de stîncă, se scobea o peșteră, prefăcută de alt schimnic înaintaș în chilie. Nici ușă, nici fereastră. Pereții, jilavi, din cremene strujită cu toporul. La un colț, o vatră ruinată, în celălalt o laviță șontoroagă, cu un culcuș de paie pe ea. Niște blăni groase de lemn astupau pe dinăuntru gura crăpăturii pe unde se pătrundea în adîncul stîncii găunoase. Afară, sub prag, un ciuciur își picura broboanele de apă într-un găvan ros de gresie, unde se adăpau sălbăticiunile."

Dacă descripția peșterii e realizată sobru și detașat, în schimb peisajul muntelui îi stîrnește scriitorului entuziasmul cel mai înalt. Fiorul naturii e atît de autentic la Voiculescu,

încît prozatorul devine deodată poet și filozof, lăsîndu-se în voia inspirației. Muntele e raportat la universul apei primordiale, piscurile de piatră apărînd ca niște imense talazuri ale unui fantastic ocean încremenit. Roca terestră intră în comunicare cu cerul aflat foarte aproape. Cele două cosmosuri paralele, muntele și azurul, amîndouă pătrunse de spiritul veșnic al naturii, încep să înființe un cîntec de extaz, ca în *Noaptea de mai* a lui Macedonski. Furat de lirism, prozatorul își schimbă pe neașteptate registrul stilistic, înlocuind persoana a treia a narațiunii cu un *tu* avîntat, în care se contopește cu cititorul :

„...de acolo zbucnea peste lume o priveliște care te îndumnezeia. Uitai de foame, de frig. Te sătura măreția de ocean încremenit a piscurilor tălăzuite, frumusețea cerului și a pămîntului cîntînd zi-noapte, neîntrerupt, osanale întru mărirea lui Dumnezeu."

Peste cîteva pagini imaginea muntelui apare iarăși, de astă dată accentul viziunii deplasîndu-se spre vegetal. E o exaltație a *codrului*, fascinantul codru slăvit de Eminescu și Sadoveanu. Eminescian sau sadovenian în unele fibre ale percepției naturii cum o dovedesc atîtea din paginile prozei sale, Voiculescu se apropie aici parcă mai mult de pastelul feeric al lui Adrian Maniu. Codrul e un tablou pictat pe sticlă, în tonuri vii de galben, albastru și verde, iar în prim-plan se răsfață o pasăre rafinat colorată, ca un desen de pe un evantai chinezesc :

„Curînd intrarăm în codru ca într-un basm. Toamna îl preschimbase într-un uriaș chihlimbar galben, încrustat cu vine de verde, cu ochiuri de albastru și bucăți de azur, prin miezul amurgit al căruia mergeau ei. Înaintea lor sălta, răsfirîndu-și creasta, o pasăre stropită cu negru, cu aur și cu roșu. Se oprea, ciocănea într-un trunchi și iar zbura, ca și cum le-ar fi arătat calea."

Să reținem însă din acest tablou nu numai policromia și rafinamentul, ci și faptul, semnificativ, că pădurea e un spațiu pe care spiritul contemplatorului îl traversează doar, venind din altă parte. Se intră în pădure ca în codrul vrăjit din basmele populare, cu sentimentul participării la o poveste care are un început și un sfîrșit. S-ar putea spune că pădurea simbolizează *mitul, marea poveste* din poezia lui Blaga, unde se păstrează nealterate tiparele existenței, în timp ce punctul de referință de unde se creează percepția fabulosului e *realitatea.*

Întorcîndu-ne la *omul-fantastic* creat de Voiculescu în *Schimnicul,* observăm că spre finalul nuvelei, după plecarea lui Sofonie la peștera din munte, centrul atenției cititorului se deplasează spre lupul cel sur. Pentru a putea fi prins lupul, care se face tot mai lacom și mai îndrăzneț, se apelează la *un vrăjitor* și la un vînător. Trei personaje proprii universului prozei lui Voiculescu, *vînătorul, vrăjitorul* și *animalul* sînt încorporate în ceea ce am numit deja situația-robot a acestei proze, *vînătoarea.* Față de povestirea *În mijlocul lupilor,* actul

vînătorii magice se înfăţişează în *Schimnicul* ca o schemă cu mai multe elemente : din Lupar, *omul-fantastic* purtător al unei esenţe primare: vînător, vrăjitor şi poate animal în acelaşi timp, fiinţă obscură, stranie, tulburătoare, par a se fi desprins trei ipostaze umane diferenţiate — *vînătorul, vrăjitorul* şi *omul-lup*. E o schemă simplă, aproape un joc cu reguli dinainte stabilite, din care nu lipseşte pitorescul.

Vrăjitorul Şotropa, de pildă, e o apariţie amuzantă : „un bătrîn vesel, sfrijit ca un zbîrciog, chiomb de un ochi şi cu luna plină a cheliei în cap". El vine la locul acţiunii înarmat cu un întreg arsenal de unelte „vrăjitoreşti", vergeaua de alun în mînă, cosorul de argint la brîu şi sticluţa cu spiriduş în sîn, care îi sporesc valoarea decorativă.

Nici portretul vînătorului Şuşnea nu e străin de o expresivitate căutată. Caricatural aproape, vînătorul e o „beldie crăcănată, cu mişcări mlădii şi agere priviri albastre". Pe obraz are un semn pronunţat, o pată mare, sîngerie, „ca o halcă de bojoc fript", de unde porecla *Falcă-Prăjită*, iar la mîna dreptă are şase degete.

Vrăjitorului şi vînătorului li se alătură un *intelectual*, un profesor de la oraş, mare cunoscător în materie de magie şi ocultism.

Acum sînt în scenă patru personaje simbolice, fiecare avînd rolul său particular în conflictul dintre om şi natură : lycantropul care la Voiculescu nu este altceva decît o *fiară ce-l păgubeşte pe om*, apoi vrăjitorul care *înţelege primejdia*, vînătorul care *acţionează* răpunînd fiara, intelectualul care *explică* în limbaj mo-

dern cele petrecute. Un element nou față de alte povestiri voiculesciene e introducerea intelectualului, personaj aflat de obicei *dincolo de rama* povestirii, chiar în substanța întîmplării, și nu numai ca *martor*, ulterior povestitor, ci chiar ca participant *activ* la ritual (profesorul străpunge inima mortului cu un țăpoi). E o altă variantă a curiozității intelectualului voiculescian față de ocultism și magie, acel intelectual interesat de tainele lumii arhaice, aspirînd să traverseze cu spiritul distanțele ce separă lumea modernă de aceste lumi vechi.

Cea de a treia narațiune în care spațiul arhaic al fabulosului și magiei se situează în perimetrul muntelui e *Ultimul Berevoi*. Se prezintă aici punctul terminus al existenței lumii păgîne, odată cu epuizarea forțelor magice din om, temă comparabilă cu motivul morții lui Pan din volumul *Pașii profetului*, al lui Lucian Blaga.

E povestea Berevoiului, ultimul reprezentant al unui neam vestit de solomonari, care nu reușește să îndeplinească vechiul ritual magic pentru răpunerea fiarei decît cu prețul vieții.

Ceea ce ține să comunice povestitorul încă de la început este *un sentiment acut al timpului fabulos*, un timp foarte îndepărtat în care cititorul este invitat să intre ca într-un basm tragic. Se vorbește de leatul ce se încheie și de un altul ce începe, cu „vălmășeală", cu „tulbureala prefacerilor" și cu sînge, mai ales cu sînge. „Plouase mult cu sînge și vremile veneau roșii și-nvolburate" — sînt primele cuvinte ale textului, jalonînd cadrul unui timp

mitic de răscruce tragică. Şi totuşi epoca evocată nu este chiar aşa de veche cum sugerează introducerea textului ; mai departe se vorbeşte de sat, de popi, învăţători şi „doftori", ba chiar şi de „boierii de la Bucureşti", ceea ce înseamnă că naraţiunea se încadrează în timpul obişnuit al prozelor voiculesciene, o epocă destul de apropiată, în care există sate şi oraşe, autorităţi administrative, mentalităţi vechi şi mentalităţi noi.

Înţelegem că, de fapt, *nu timpul istoric* interesează. Voiculescu creează un *timp subiectiv* al cunoaşterii umane primordiale, care se defineşte prin cele două coordonate — *vînătoarea* şi *magia*, proiectînd aici, în *Ultimul Berevoi*, un fascicol de lumină tragică asupra *agoniei* acestui timp.

Ne găsim deci într-un moment de criză a timpului, cînd lumea pastorală a muntelui începe să-şi piardă contururile reale şi să intre în fantastic : „Prin ceţurile piscurilor se arătau vedenii fantastice. Umbre de uriaşi călcau pe babilonii de nori puhavi. Din negurile oarbe, năboind noianuri pe văi, se desfăceau deodată pale ce cotropeau turmele, ameţeau ciobanii, şi, urcînd înapoi, luau cu ele, pradă, două-trei vite rătăcite."

La originea acestor grozăvii stă un *dezechilibru al cumpenei relaţiilor dintre om şi natura animală*, element fundamental pentru înţelegerea prozei lui Voiculescu. S-a produs o proliferare a fiarelor sălbatice care devin tot mai îndrăzneţe şi nu mai recunosc stăpînirea omului : „Munţii mişunau de sălbăticiuni. Lupi

bezmetici bîntuiau stînele, urșii dau buzna peste cirezi. Treceau prin ciomegele bouarilor, umflau juncanii și plecau fără măcar o bună ziua." Cum s-a ajuns aici ? De ce omul e amenințat să-și piardă supremația în natură ? Fiindcă — spune naratorul — *a dispărut vînătoarea*, marea vînătoare din vechime împotriva fiarelor și a primejdiilor ivite în calea expansiunii ființei umane. Lipsit de arme și mai ales lipsit de curajul adevăratului vînător de odinioară, omul își amintește de cealaltă veche armă a lumii lui, *magia*, aproape îngropată și ea. Așa e găsit, undeva într-un cătun izolat, solomonarul.

Comparativ cu alte proze voiculesciene din același univers tematic, în *Ultimul Berevoi* portretul *vrăjitorului* e adîncit. Aici personajul vrăjitorului ocupă toată scena povestirii, de la început pînă la sfîrșit. Nu apare pe parcurs undeva, printre alte personaje. El e *eroul*, strălucitor la început, pătruns de esența sa de *om-fantastic*, cunoscător de taine, trufaș chiar fiindcă are o capacitate de cunoaștere deosebită de ceilalți oameni, *erou tragic* la sfîrșit, asumîndu-și destinul crepuscular al lumii lui.

Textul oferă date interesante despre raporturile vrăjitorului cu oamenii comuni, despre „pizma și ura lumii, ursite tuturor ciți ridică măcar un creștet deasupra ei". Toți strămoșii eroului fuseseră prigoniți de colectivitatea umană, uneori reprimați violent, ca în legendele înfricoșate ale Evului Mediu cu vrăjitori arși pe rug. Tatăl, Berevoi cel tînăr, vraci și descîntător, fusese nevoit să pribegească în Ar-

deal, unde și murise ; bunicul, Berevoi cel Mare, meșter zodier și cetitor în stele, fusese ucis din porunca lui Vodă. El însuși, ultimul din neam, căruia i se uitase și numele, hărțuit de autorități și de generațiile tinere, se sihăstrise într-un cătun uitat și își tăinuia cu mare grijă meșteșugul. Ca să-l găsească, ciobanii, aflați în grea cumpănă din pricina fiarelor, trebuiră să scormonească „straturile de oameni vechi".

Și în ținuta exterioară solomonarul Berevoi se deosebește de ceilalți vrăjitori din opera lui Voiculescu. El poartă un fel de cușmă țuguiată, din pricina căreia oamenii îi spun „moșul cu căciula împletită". Dar ceea ce nu știu oamenii de rînd e că această căciulă e semnul simbolic al profesiei vrăjitorului, un rudiment al vechii căciuli sacre pe care o purtau preoții păgîni, străvechii magi. Păstrînd-o, în ciuda decăderii profesiei sale, Berevoi ține să-și dovedească credința în valorile lumii vechi.

Cît privește ritualul de magie organizat de Berevoi, cel mai amplu și mai bogat în detalii din proza voiculesciană, se poate spune că e un spectacol cu mulți actori, cu un scenariu complicat și cu o recuzită impresionantă, puțin cam prea rafinat ca să pară autentic. Să reținem însă faptul semnificativ că magia este investită la Voiculescu și cu o *funcție morală*, relevabilă în special la nivelul percepției omului comun. Participanților la jocul magic, vrăjitorul le cere pe durata jocului o puritate absolută, adică „să se păstreze curați, să nu ocărască, să nu pomenească de diavol, să nu se

atingă de rachiu și de tutun, să nu se pîngărească cumva cu vreo vită". Atît li se cere ciobanilor plasați pentru un timp pe orbita voinței vrăjitorului, și care, după încheierea ritualului, vor redeveni oamenii obișnuiți dintotdeauna. Lor, *funcția gnostică* a magiei le rămîne străină, interzisă chiar (nu au voie să vorbească, să întrebe). Conform stratificării umane propusă de universul voiculescian, capacitatea de cunoaștere a lumii arhaice se menține doar prin cîțiva *oameni vechi*, vrăjitori și vînători, *inițiații* cu privirile minții ațintite înapoi, spre trecut, în timp ce omul comun a evoluat spre o cunoaștere practică și rațională, deschisă spre viitor.

Pentru cine urmărește formula fantasticului voiculescian cel mai interesant moment al nuvelei este *spectacolul interior* desfășurat în spiritul solomonarului după eșecul magiei.

Ca să afle cauza nereușitei jocului magic, vrăjitorul își consultă strămoșii, făcînd o *călătorie fantastică*, în spirit, pînă la ei. Ca în frumoasa imagine blagiană a regresiunii, prin sînge, înapoi în părinți, aici asistăm la coborîrea solomonarului în tiparele existențiale ale tatălui, bunicului și străbunicului său, și de acolo, mai departe, spre origini. Detalii concrete, neașteptate, plasticizează scena fantastică : vrăjitorul se subțiază „ca o luminiță pe găuricea unei chei", apoi coboară în suflet ca pe o funie, pe urmele unei dîre lăsate de un foc vechi, și ajunge într-un loc întunecos unde se dau la o parte, ca niște porți, „neguri lăuntrice". La capătul uimitoarei că-

lătorii, Berevoi întîlnește *arhetipurile existențiale* ale neamului său de vînători : „marele taur al muntelui, bătrînul arhitaur" și „ursul tragic". Ursul pare a fi totemul neamului Berevoilor, căci el îi comunică taina istovirii magiei. Înțelegînd că de acum înainte altele sînt forțele pe care omul va trebui să învețe să le stăpînească, vrăjitorul rămas fără putere magică se sacrifică lucid, se anulează. Omul-urs, *om fantastic*, pare a-și înțelege esența fantastică, anacronică într-un veac realist. El moare ca strămoșii săi primitivi în lupta cu fiarele, jertfind sînge adevărat, și nu doar un simulacru.

Aceeași temă a *regresiunii în timp* constituie axul fantasticului și în nuvela *Pescarul Amin*, cea mai substanțială proză voiculesciană sub aspectul speculației filozofice.

În afară de spațiul geografic schimbat — apa în locul muntelui — toate datele narațiunii reiau tiparul cunoscut al personajelor și conflictului : natura (prezență vie, nu cadru), un om exprimînd esența acestei naturi într-o formulă apropiată de regnul animal, în acest caz un *om-pește* (numit de noi *omul fantastic)* și un grup de oameni obișnuiți. Acțiunea — pescuitul, variantă a vînătorii. Dar ceea ce uimește de fiecare dată la Voiculescu e talentul de a fantaza neobosit pe marginea acestei scheme, de a o colora mereu altfel, neașteptat, de a ramifica în direcții nebănuite detalii altădată abia schițate.

Începutul narațiunii se aseamănă oarecum cu acela din *Ultimul Berevoi*, în sensul că și

aici punctul de plecare al întîmplării ce va urma e tot un *dezechilibru al cumpenei naturale* : apa (Dunărea), umflată de ploi abundente, își mărește volumul la dimensiuni uriașe, devenind năpraznică și amenințătoare. Ca în poeziile mai vechi ale scriitorului, spectacolul vitalității naturii e impresionant : valurile sînt „imens șir de dîmburi rostogolitoare", care ies din matca fluviului, umplu rîurile, bălțile, gîrlele și inundă malurile. Iar odată cu „puhoaiele nebune" năvălesc viețuitoarele apei, *peștii* : „duiumuri de pești, de toate soiurile, de toate mărimile, de la somnii și crapii cît viței, la fițișoarele cît gîngăniile. Izbiți de sloiuri, buimăciți de mîl, tîriți de iuțeala vijelioasă a șuvoaielor, tăbăciți de valuri, peștii căutau scăpare la maluri și curgeau de-a valma cu inundația..."

În aceste condiții, pescuitul — care întîrzie peste soroc — se anunță dificil. Se creează o stare de așteptare nervoasă, prelungită, ca și cum oamenii și peștii s-ar pîndi reciproc.

Dar neobișnuitul nu va izbucni la nivel de specie, de colectivități naturale — oameni și pești —, căci pe Voiculescu nu-l interesează *grupul* decît ca expresivitate a mișcării naturii sau ca pitoresc. Șocul care va pune capăt crizei din natură se va produce la *nivel individual*, prin confruntarea unor ființe excepționale din cele două tabere, un om fantastic, pescarul Amin, și un pește fantastic, morunul uriaș. E o confruntare simbolică, venind din structurile profunde ale gîndirii prozatorului și depășind sfera ideii de *vînătoare*, ea însăși o noțiune voiculesciană încărcată de semnificații.

La început, Amin se distinge din grupul de pescari numai prin competența desăvîrșită în meșteșugul pescuitului. El e „cel mai iscusit, mai harnic și mai înțelept" pescar din locurile acelea, recunoscut ca atare de toți. La fel ca insularii de la Nada Florilor, Amin știe toate cotloanele peștilor, toate tainițele unde se ascund, le cunoaște obiceiurile și le înțelege mișcările. Pentru el pescuitul nu e de fapt o profesie, ci un mod de existență, singurul pe care îl cunoaște și pe care i l-au transmis strămoșii din generație în generație.

Tot de spiritul literaturii sadoveniene ține și resentimentul lui Amin față de brigadier.

Omul vechi, băștinaș, pescar adevărat, nu poate recunoaște autoritatea unui nou venit, fără experiență, deci „un venetic" care, pe deasupra, mai e și fudul. Din această optică portretul brigadierului Fistic Ion — vezi și numele ! — e trasat cu precisă antipatie semănătoristă : „un ăla butucănos negru și buzat, făcut din proaspăt șef. Îngîmfat și gură mare, se căznea grozav să facă pe deșteptul. Altfel, prost pe toate părțile și în toate felurile."

Ne putem aștepta deci și la o temă socială, mai ales că se amintește și decadența neamului Aminilor care au fost odinioară cei mai mari proprietari ai ținutului. Însă acestea sînt numai niște sugestii colaterale, abandonate de text, care evoluează spre punerea în evidență a personajului Amin ca *om fantastic.*

Primul element prevestitor al fantasticului îl conține descripția înfățișării lui Amin care seamănă cu o ființă acvatică :

„Amin are în toată făptura lui ceva de mare amfibie. Înalt, șui, cu pieptul mare, ieșit înainte și umflat pe lături, un piept larg cuprinzător, cu albia pîntecului cînd suptă, cînd îmborțoșată cu aer, cu brațe lungi și palme late ca niște lopecioare, cu coapse și picioare așijderi deșirate, el se scurtează și se lungește în apă, zvîcnind ca broasca din arcurile încheieturilor de la toate mădularele." Iar legenda țesută în jurul familiei Aminilor conține chiar un indiciu precis privitor la originea fantastică a acestui neam de pescari : pielea lor, lunecoasă, nu are fir de păr, ceea ce probează că neamul Aminilor *„s-ar fi trăgînd din pești"*.

Altfel, Amin e om „normal", mai normal decît ciudatul vînător de lupi poreclit Luparul. E drept că și Amin iubește singurătatea în natură, aproape de vînat (peștele), mai ales în sezon de pescuit. Dar el e totuși însurat, avînd — după cît se pare — o nevastă iubitoare, de vreme ce aceasta îl vizitează primenită și dichisită, cu o mușcată la ureche, chiar și la locul izolat din mijlocul bălților.

Cînd își face apariția acel pește uriaș, necunoscut, în sufletul lui Amin se trezește instinctul *vînătorului primitiv*, care vede în animalul potrivnic o fiară, adică *primejdia* naturii nesupuse. Pescarul se pregătește febril să înfrunte „nămestia", „jigadina", „diavolul", „năprasna" — cum califică el peștele, cu neascunsă ostilitate —, bucuros în același timp că va putea să-și dovedească forța în lupta cu acest vînat de soi, „fruntea vînatului". Căci vînătoarea primitivă înseamnă, în optica pro-

zatorului Voiculescu, orgoliul omului de a supune natura, de a-şi demonstra necontenit sieşi supremaţia faţă de animal. Apoi, în vînătoare îşi găseşte expresia şi o *lege etică a naturii,* care cere pedepsirea cruzimii nejustificate : somnul e un peşte rău, un criminal cu proastă reputaţie în lumea apei ; somnul înhaţă adesea raţele şi gîştele oamenilor, ba chiar şi cîte un miel ; uneori îndrăzneala lui merge pînă la a ataca pe copii. Deci, cu somnul pescarul are pricini personale de răfuială, un fel de răzbunare dreaptă cu rădăcini vechi.

Tot un caracter de lege are pentru vînător şi *adecvarea armelor* pentru luptă. Ca pescar al bălţilor, Amin ştie că legea nescrisă a pescuitului în apele mici nu îngăduie folosirea dinamitei. Cînd un inginer propune, nepăsător, dinamita pentru vînarea peştelui uriaş din apele mării, Amin rămîne uimit şi contrariat de uşurinţa nesăbuită a acestor oameni străini de locuri şi de peşti în faţa vechilor legi ale pescuitului. El nu poate îngădui încălcarea legilor sacre ale lumii lui şi are senzaţia de a fi fost lezat într-o fibră sufletească intimă.

Însă această tulburare nu e decît preludiul intrării în fantastic. Schimbarea esenţială în evoluţia naraţiunii o aduce faptul că peştele uriaş e un morun, animal străin de acest univers acvatic, rătăcit aici printr-o stranie întîmplare. În preajma morunului, Amin începe să simtă existenţa în fiinţa sa lăuntrică a unui element spiritual ancestral, care nu e altceva decît amintirea înrudirii cu peştele. Pătruns de esenţa sa de *om-peşte,* ignorată pînă atunci,

pescarul nu mai dorește să vîneze morunul, ci, într-o izbucnire contrară urii vînătorului față de vînat, aspiră să se apropie de animal, să-i cunoască fața tainică. Tema vînătoarei e abandonată, iar vînătorul face loc *omului-fantastic.*

Ne așteptăm la un moment de magie, nelipsit în alte proze voiculesciene. Dar personajul Amin se desprinde în acest punct final de schema obișnuită (magia nu era altceva decît prelungirea vînătorii), evoluînd spre transformarea într-o esență umană pură. Ca un erou de basm (iată că *omul-fantastic* voiculescian se întîlnește și cu personajul fabulos din folclor), Amin dobîndește capacitatea proteică de metamorfozare în altceva. El se dă de trei ori peste cap, în imaginație, și se preface într-un *gînd.*

Cum s-a observat, nucleul filozofic al fantasticului în scena nălucirii lui Amin descinde din proza eminesciană. Amin este un alt Dionis care spre a-și satisface setea de cunoaștere evadează din tiparele timpului prezent, printr-o concentrare a gîndului, proiectîndu-se în trecut. Din strămoș în strămoș — ființe cu aceeași substanță, așa cum Dionis era identic cu călugărul Dan — Amin ajunge la „duhul obîrșiei veșnice", adică în timpul imemorial al Genezei. El trăiește, ca și eroul eminescian, sentimentul depășirii limitelor de ființă individuală, identificîndu-se cu ceilalți oameni, cu natura, cu *Totul.* Amin simte că a devenit „însăși urzeala obștească, întregul sobor al străvechimii. Nu mai era o frîntură. Se alcătuia, se împlinea cu întregul, tot ce era afară. Și tot ce fusese afară se umplea cu el. [...] Pătrunse în cotloanele zămislirilor dintîi,

trecea prin toate întortocherile desfășurate de la începutul începuturilor, vedea tot, cunoștea tot, simțea și înțelegea tot... Nu-l mai mărgineau pereții lui strîmți..."

Originalitatea viziunii fantastice create de Voiculescu începe să se dezvăluie abia în momentul întîlnirii lui Amin cu peștii uriași. Ca întotdeauna, animalul e acela care emană spre om un fluid purtător de miracole. La capătul călătoriei sale, Amin pătrunde într-un cosmos acvatic unde, alături de stele și de misterioase zodii de apă, se află peștii uriași din legendele pescarilor: leviatanii, „chiții nemăsurați" și „morunii balauroși, veghind peste adîncimi, biruitori ai tuturor potoapelor". Iar mai departe, ascuns în spatele constelațiilor, stă morunul uriaș, mai mare decît toți peștii: el e răs-strămoșul lui Amin, *arhetipul spiritual* al neamului său de pescari. Întîlnirea cu arhetipul înseamnă pentru Amin consumarea drumului cunoașterii, atingerea *absolutului*, după care nimic nu mai poate urma. Răpit de idealul său ca de o fantastică fată morgana, pescarul nu se mai poate întoarce înapoi, la oameni, așa cum emirul lui Macedonski nu mai poate scăpa de atracția magnetică a Mekăi. Drumul cunoașterii e fără întoarcere la cei împătimați de ideal, și aventura se termină cu anularea subiectului în obiect.

O componentă originală a fantasticului din nuvela *Pescarul Amin* este și ceea ce am putea numi *tema contemplării* sau *tema privirii*. Amin stă pe o bîrnă lîngă bulboană și privește concentrat apa: așa începe neobișnuita aven-

tură a pescarului. Pînă atunci apa îi apărea galbenă, opacă, nedezvăluindu-şi tainele din adînc. Apoi, dintr-o dată, Amin *începe să vadă limpede*, pînă în fundul apei. Apa se face străvezie şi se văd uimitor de clar peştii, aşezaţi straturi, straturi. Tot ce urmează e *privire*, călătorie cu *ochiul* pe urmele morunului, căci pentru Voiculescu ochiul e organul esenţial al cunoaşterii. Un ton de uimire vizuală punctează fiecare apariţie deosebită : „Ah ! iată..."

Întîi privirea e exterioară, cu ochii larg deschişi, apoi Amin închide ochii şi *priveşte lăuntric*. Cunoaşterea se desăvîrşeşte prin autocunoaştere. Din imaginaţie se naşte acel spectacol interior, feeric, convoiul de peşti amestecaţi cu stele de care sufletul lui Amin este însetat. Trebuia deci ca eroul *să închidă ochii*, să devină adică *orb* ca Zahei la vederile lumii reale, pentru ca ochiul lăuntric să poată vedea cu adevărat, în esenţa lucrurilor, să depăşească fenomenul şi să contemple arhetipurile ideale.

Privirii întoarse spre abisurile sufletului îi corespunde în plan macrocosmic *plonjarea din înalt* spre *adîncul apei*. Căci apa este în nuvela *Pescarul Amin* o *oglindă*, întocmai ca şi ochiul, iar lumea reală „intră prin oglindă în mîntuit azur".

Cîteva imagini ale reflectării sînt în chip uimitor barbiene : cerul din apă, realitate secundă faţă de cerul de sus, e „mai pur" decît acesta ; *adîncul* este reflectarea în oglindă a *înaltului*, iar pentru a contempla azurul poetul priveşte *în jos*, spre „adîncul acestei calme

creste" sau, cum spune Voiculescu, spre „slăvile înălțimilor adîncului".

Dar imaginea cerului din apă are în nuvelă și un sens demitizant. Cerul, raiul, Dumnezeu, simboluri esențiale în mitologia creștină, sînt integrate în viziunea fantastică a lui Amin dintr-o perspectivă care le modifică sensurile. Eroul lui Voiculescu „nu se pricepe" să se închine cerului de sus, cum fac plugarii, fiindcă el nu recunoaște autoritatea acelui Dumnezeu care se poartă pe nori. Pescarii — spune povestitorul — „au cerul lor în fundul apelor, cer mult mai adînc, amețitor de misterios", iar divinitatea pescarilor umblă pe spinarea unor pești uriași. Recunoaștem încă o dată concepția despre viață a omului arhaic, vînătorul, care își proiectează nevoia de credință într-o divinitate păgînă, situată în *apropierea animalului*. Și odată cu cerul, gîndirea primitivă coboară în apă și stelele, intangibilele stele ale romanticilor, ca să fie aproape de pești ! E uluitoare la Voiculescu această forță de atracție a animalului, ax magnetic al întregului cosmos. Astrele înseși par a fi inferioare animalului, de vreme ce morunul înghite luceferi.

În același spirit, nostalgia după paradisul pierdut pe care o simte Amin se leagă mai puțin de mitul creștin și mai mult de regretul omului de azi după *vitalitatea* de odinioară a neamului său, vitalitate moștenită de la morunul cel puternic. Cînd se apropie de peștii uriași, Amin chiar se simte contaminat pentru o clipă de această vitalitate excepțională a neamului său din vechime, încît i se pare că di-

mensiunile lumii s-au modificat, ca la Swift; tovarășii de muncă, pescarii, devin, în raport cu giganticii moruni întemeietori ai Aminilor, niște biete ființe minuscule care lucrează cu năvoade cît „pînza de păianjen" și lopeți „cît firele de pai".

În sfîrșit, ambiguitatea generatoare de fantastic este întreținută în nuvelă și prin interferența imaginarului cu un plan concret, *corporal*, al evoluției personajului Amin. Cu toate că textul menționează explicit metamorfoza omului într-un gînd, deci într-o abstracțiune, prozatorul, cu binecunoscuta lui disponibilitate de oscilație între spirit și materie, se întoarce curînd la natura fizică a eroului. O undă de gîndire materialist-mecanicistă, de o încîntătoare naivitate, transpare din imaginile care vorbesc despre gîndurile lui Amin ce „explodează cu zvîcniri de cartușe de dinamită, rînduite de-a lungul creierului" sau despre fluidul solemn ce-l străbate „din creier, prin măduvă, pînă în vîrful tuturor mădularelor". În acest limbaj, aproape „medical", însăși călătoria lui Amin, numită inițial „închipuire" sau „vis", devine „delir", „aiurare" !

Faptul că povestitorul nu uită nici o clipă de existența corporală, *reală*, a personajului, deși narațiunea alunecă în plin imaginar, se dovedește în ultima secvență a nuvelei un semn de abilitate artistică. Amin apare deodată cufundat în apă, *la propriu*, în preajma gardului care închide capcana cu pești. El lucrează ceva la gard, își aduce unelte, iese din cînd în cînd să respire la suprafață, făcînd totul cu calm

și chibzuință profesională, ca și cînd nu s-ar fi întîmplat nimic. Cînd s-a scufundat Amin în apă ? Parcă îl lăsasem pe mal privind ca într-o oglindă în apă ? Iată că prozatorul ține să introducă în plin fantastic realul, așa cum la început introdusese fantasticul în plină realitate. Ce este *adevărat* în această nuvelă ? se poate ridica la un moment dat întrebarea. Pescarul Amin e totuși un om ca toți oamenii, un pescar amețit de ademenirea apei și de chemarea vînatului ? Textul păstrează această indecizie pînă aproape de sfîrșit, cînd, odată cu năvălirea amenințătoare a morunului prin spărtură, atitudinea lui Amin este pusă sub semnul întrebării : „nu vru" sau „nu putu" să aibă timp să se ferească ?

„A nu putea" ar însemna un accident, o *moarte omenească* a pescarului în timpul pescuitului. „A nu voi" înseamnă însă mai mult ; o opțiune în favoarea idealului și o evadare din real. Ceea ce pare moarte din perspectivă umană e, de fapt, eliberarea lui Amin din contingent, apoteoza cosmică a *omului-fantastic.*

Personajul Amin se află pe culmea cea mai înaltă a fantasticului voiculescian, în vîrful edificiului pe care eroii săi fantastici îl pot constitui. Dacă ceilalți, Berevoi, Luparul, Aliman etc. își încadrează în ultimă instanță existența lor suprafirească în limitele lumii terestre, Amin „scapă" de gravitatea pămîntească și iese în cosmos. În aventura lui Amin, omul și animalul se întîlnesc, simbolic, pentru a reface drumul umanității înapoi, spre origini.

În apropierea povestirii *Pescarul Amin* se situează narațiunea *Lacul rău*, care reia tema pescarului înghițit de ape, dar de astă dată cu o coloratură epică mult mai realistă și, cum se va vedea, într-o altă finalitate.

Gheorghieș, flăcău frumos și vrednic, este cel mai bun pescar din spațiul lumii în care trăiește. Ca și în cazul lui Amin, iscusința, istețimea și recordurile lui în materie de pescuit se datorează integrării perfecte în legitatea mediului acvatic căruia îi aparține, acordului organic cu lumea lacului. Natura cere supunere și puritate morală — aceasta e filozofia lui Voiculescu —, iar Gheorghieș e flăcău „neîntinat și ascultător".

Din datele sumare ale personajului nu lipsesc elemente privitoare la origine, la strămoși, factorul cheie al înțelegerii naturii umane în concepția scriitorului. Chiar de la început povestitorul lasă să plutească asupra nașterii lui Gheorghieș o enigmă, sub care se întrevede ipoteza fantastică a descendenței lui dintr-un neam de ființe acvatice. Copil din flori, băiatul fusese născut de mama lui chiar pe malurile înflorite ale iezerului, într-un cuib de papură, alături de cuiburile lebedelor sălbatice. Mama nu spusese niciodată cine i-a fost ibovnic, așa încît în sat s-a născut legenda că tatăl copilului trebuie să fi fost însuși „zmeul lacului". Aruncată în treacăt, această ipoteză nu este accentuată de scriitor, dar nici dezmințită, ceea ce o face și mai tulburătoare. Zmeu al lacului ca în basmele populare, și nu un pește fabulos ca în *Pescarul Amin*, acest

tată înconjurat de taină joacă rolul unei zeități tutelare de *esență acvatică*. Înfățișarea lui de pește sau de altă făptură neumană nu interesează (cum nici *morunul* lui Amin nu interesează ca ființă fizică); ceea ce vrea povestitorul să releve prin originea neobișnuită a eroului e legătura lui interioară, profundă, cu natura și vechimea neamului său, urcînd pînă la interferență cu stihiile primare, factori care îl diferențiază de ceilalți oameni. A spune că tînărul pescar e fiul unei zeități a lacului înseamnă a acredita ideea că acea cunoaștere profundă a lumii apei de care dă dovadă acesta, perfecta lui adecvare la viața ciclică, ordonată a naturii, vine din interiorul omului, fiind un factor moștenit din bogata zestre spirituală a unui neam întreg de pescari și mai puțin experiență și cunoaștere directă a individului respectiv. Gheorghieș este un purtător de esență naturală intactă, o *formă umanizată a naturii* (ca și cum sufletul ființelor acvatice s-ar fi ipostaziat într-o formă umană), adică se încadrează în ceea ce am numit *omul fantastic* voiculescian.

Celălalt personaj principal al narațiunii este *lacul*, lacul cel rău. Spunem „personaj" pentru că aici, mai mult decît în oricare altă povestire voiculesciană, natura primară, concentrată într-un teritoriu bine delimitat, *apă* sau *munte*, devine o prezență foarte vie, asemănătoare cu o ființă înzestrată cu voință proprie. Nu este numai atmosfera misterioasă care înconjura lacul straniu din *Moara lui Călifar* a lui Galaction, acel demonism romantic al locurilor bles-

temate, ci este altceva, ceva mai mult. Iezerul din povestirea lui Voiculescu nu e blestemat, ci *rău*. Ce înseamnă *rău* ? De ce este sau poate deveni natura rea ?

Se pare că la Voiculescu natura își apără tainele, sau, cum spune Blaga, misterele se apără de cunoaștere. Apărarea aceasta ia uneori formele ostilității față de om, mai ales în micile oaze de natură pură, virgină, rămase neatinse de expansiunea umană. E ca și cînd în aceste spații limitate și silite să se restrîngă mereu, natura cucerită de om, învinsă deci, își concentrează pe ascuns stihiile, le cristalizează și le esențializează în forțe mai puternice decît ar fi avut aceeași natură desfășurată pe spații mai mari. Iezerul din *Lacul rău* este o apă ostilă omului, vădit ostilă, avînd intenții ucigașe :

„Bîntuit de duhuri și vîrtejuri lăuntrice, lacul se știa că e fără fund, lac rău : înhață — și ce apucă nu mai dă drumul. La față se arată curat și ademenitor. Dar numai la cîteva palme dedesubt mișună o plasă vie de brădiș lacom, răsfirat ca o nesfîrșită caracatiță, care te prinde și te încîlcește fără putință de scăpare. În cîteva clipe, iezerul te trage într-unul din nenumăratele puțuri și cotloane care-l căptușesc, unde te închide ca într-o pungă."

Lacul își are tainele lui venite din vechime, legi naturale pe care pescarii le respectă din moși-strămoși cu cea mai mare strictețe. Ca ființă a apei, supusă în mod desăvîrșit acestor legi, pescarul Gheorghieș se află la început sub protecția lacului care se lasă cunoscut, cooperează cu el, îi dă vînatul cel mai bogat.

Dar într-o bună zi cel mai bun pescar din ținut intră în conflict cu lacul care îl va ucide ca pe oricare om. Ce s-a întîmplat ?

Ruperea eroului de natura protectoare are cauze exterioare : plecat la armată, flăcăul suferă influența unei lumi decăzute din punct de vedere moral (asemenea teze semănătoriste se strecoară uneori în ideologia prozei lui Voiculescu, cînd e vorba de opoziția natură — civilizație). De la armată, el s-a întors schimbat, îngîmfat, năbădăios, nărăvit la băutură și nerușinat cu femeile. Nu mai ținea datinile, călca opreliștile. Aceasta înseamnă că tînărul pescar, ființă pură pînă atunci și trăind în armonie cu lumea apei și a peștilor, și-a pierdut curățenia sufletească, modestia, liniștea, sentimentul supunerii față de legile naturii, adică și-a alterat esența lui umană de *pescar vechi.*

Sfidînd regulile lumii lui, Gheorghieș își pregătește de fapt distrugerea, căci acum nu mai este el însuși, și a rămîne în viață înseamnă un non-sens. Înecarea, adică pedepsirea lui de către *lacul-factor patern* este o consecință firească a ieșirii lui din jocul cu reguli fixe al naturii.

Narațiunea începe dealtfel din acest punct, *după moartea* lui Gheorghieș, eveniment considerat *normal* de către lumea din jur. Oamenii din sat văd în înecarea flăcăului rezultatul firesc al nesăbuinței lui. Pînă și mama flăcăului, gîndind la fel cu toți ceilalți oameni din sat, nu se revoltă de nedreptatea acestei morți a fiului, în fond nevinovat, ci numai pentru

neputința de a-i îngropa trupul în pămînt, cum cer datinile creștine.

Dar lacul rău nu vrea să dea trupul celui pedepsit nici după moarte. S-ar putea interpreta că exisă o competiție pentru ființa lui Gheorghieș între substanța lui acvatică, dată de tată (zmeul lacului i-a stăpînit totdeauna sufletul și acum îi vrea și trupul), și latura telurică a ființei sale, dată de mamă. Mamă, ființă simplă și neștiutoare, concepînd lumea numai la nivel fenomenal, vrea să redea pămîntului trupul fiului ei, în ideea că acest trup este esențial.

Ea cere ajutor *satului* și *autorităților lumii ei* îi răspund. Vin popa și primarul, apoi jandarmii care aduc pe cei mai pricepuți pescari. Trei zile lacul este răvășit peste tot, scotocit cu plasele, cu năvoadele, cu cîngile. Zadarnic însă. Apoi jandarmii hotărăsc să arunce dinamită. Ca și în *Pescarul Amin*, tehnica modernă care își face apariția în lumea primară a apei stîrnește împotrivirea stihiei. Apele aruncă afară o cantitate mare de pești, dar trupul înecatului rămîne la fund. Atunci lumea uită de înecat și se bucură de vînatul neașteptat, dobîndit în cantitate mare și fără efort. Faptul că înecatul e uitat, iar oamenii se înfruptă lacomi din belșugul de pește are semnificația unui act firesc al unei lumi pur terestre (omul comun e „uituc" și „fără saț"). Pe de altă parte, abundența peștelui aruncat de lac e văzută ca o pomană deosebită pe care apa o face la moartea unei făpturi a ei. Povestitorul chiar comentează: „A fost o pomană

de peşte cum nu şi-ar fi făcut Gheorghieş cu toată averea lui".

După această încercare nereuşită de a scoate trupul înecatului din apele lacului se părea că nu se mai poate face nimic. Toate resursele fireşti ale oamenilor fuseseră epuizate. Numai ceva *suprafiresc* s-ar mai fi putut întîmpla. Şi acest eveniment suprafiresc în proza lui Voiculescu este totdeauna *magia*.

Îşi face apariţia bătrîna Savila, cunoscătoare de taine şi vrăji. Încărcătura trăsăturilor pe care le comportă personajul nu e complexă (nici un personaj în proza lui Voiculescu nu e complex), dar esenţială şi semnificativă. Mai întîi aflăm că Savila, în vîrstă de o sută douăzeci de ani, e strămoaşa satului, omul cel mai vechi din colectivitatea sa, prin care neamurile de pescari de pe malurile lacului se întîlnesc într-o origine comună, îndepărtată. Prin această bătrînă firavă la trup, dar cu sufletul şi mintea intacte, puternice, cunoaşterea de sine a omului de aici se proiectează în adînc, în afundul trupului, spre originile pline de taine, azi uitate de ceilalţi. Ea nu intră în scenă ca o fiinţă singuratică şi bizară, cum sînt vrăjitoarele din literatura romantică, ci apare înconjurată de copii, de nepoţi, de alte neamuri, de alaiul întregului sat.

Apoi, un alt element esenţial dezvăluit în text este că bătrîna Savila nu e o magiciană oarecare, pricepută în diferite vrăji, ci o cunoscătoare doar a tainelor apei, a lumii pescarilor. Ştiinţa ei în domeniul magiei se numeşte

pur și simplu „o nesmintită înțelepciune pescărească".

Și încă un fapt semnificativ : bătrîna nu este chemată de nimeni la malul lacului să ajute la găsirea înecatului, adică nu se apelează la serviciile ei de magiciană. Ea vine singură, adusă parcă de o forță ocultă care îi dă puteri noi. Parcă o datorie, o *lege* — ca să folosim un termen predilect al prozatorului — îi mînă pașii spre locul tragediei. Între flăcăul înecat în apele lacului rău și bătrîna cea înțeleaptă există o punte de legătură lăuntrică, neexprimată în vorbe, dar foarte puternică : flăcăul cu o origine fabuloasă, legat de lumea apei aproape ca o făptură acvatică, pescarul cel mai iscusit, este, fără îndoială, mai aproape sufletește de strămoașa satului decît ceilalți din neam, deoarece în structura lui sufletească forțele naturii trăiau cu o intensitate deosebită, la fel ca în sufletul bătrînei. Cum am mai spus, *vînătorul* și *magicianul* din prozele lui Voiculescu, reprezentînd același mod de cunoaștere arhaică, sînt personaje foarte asemănătoare ca semnificație, prin capacitatea lor de a păstra nealterată matricea stilistică a neamului.

Ultima parte a povestirii, descriind ritualul magic pe care-l întreprinde bătrîna pentru a recupera din apă trupul înecatului, nu este numai tulburătoare prin acea frumusețe ciudată ce o au totdeauna lucrurile stranii, dar este și bogată în semnificații. Operațiunea magică se deschide cu un moment de pregătire sufletească, de concentrare a forțelor lăuntrice. Bătrîna își încordează *vederea*, în afară și înă-

untru, căci ochiul este organul cunoașterii esențiale la Voiculescu. Ea își ascute privirile îndreptîndu-le ca pe niște mesageri spre *cer* și spre *apă*, cele două cosmosuri paralele care circumscriu viața neamurilor de pescari. Dar privirea aceasta este, în același timp, o cufundare înlăuntrul sufletului și o organizare a forțelor cunoașterii. Răspunsul la întrebarea „unde se află trupul pescarului înecat", bătrîna înțeleaptă îl află în spiritul cunoscător al tainelor lacului, adică undeva în trecut, acolo unde se află viitorul tuturor faptelor. Blagian, Voiculescu vorbește de „tainicele rune cu care lacul își scrie legile lui veșnice".

În contextul prozei lui Vasile Voiculescu s-ar putea stabili o simetrie inversă între narațiunile *Lacul rău* și *Pescarul Amin :* dacă Amin își pierde viața omenească din solidaritate cu arhetipul său îndepărtat, adică cu *spațiul apei* căreia pescarul îi aparține, celălalt pescar, Gheorghieș, moare în urma unui divorț dintre el și lumea lacului. Amin rămîne un personaj fantastic care se proiectează în mit, Gheorghieș iese din fantastic și moare ca un om obișnuit.

A treia versiune a poveștii pescarului care se lasă ispitit de adîncurile apei o întîlnim în frumoasa narațiune intitulată *Lostrița.* Din nou Voiculescu demonstrează că știe să adauge aceluiași motiv elemente noi sau să-l proiecteze într-o lumină nouă, încît de fiecare dată impresia de originalitate copleșește sentimentul repetiției.

Dar să interpretăm mai întîi povestirea *Lostrița* situîndu-ne pe un nivel secund al lectu-

rii, adică extrăgînd un sens din alt plan al textului decît cel principal. Ne putem deci întreba dacă narațiunea lui Voiculescu nu pleacă cumva de la motivul mitologic al *Sirenei*, îmbogățit ulterior de sensibilitatea romanticilor care au atribuit fermecătoarelor *undine* un destin excepțional. Nu este oare lostrița o ființă acvatică ce se întrupează în femeie pentru a cunoaște dragostea unui muritor ?

Cîteva momente ale lecturii pot conduce spre o asemenea interpretare. O fată necunoscută este adusă într-o zi de apele învolburate ale Bistriței, pe o rămășiță de plută, iar un flăcău curajos o salvează de la înec. Fata este de o frumusețe aparte, mai mult stranie decît armonioasă, cu trup lung și șui, cu chip bucălat și cu ochi reci ca de sticlă. Între flăcău și fată se naște o dragoste pătimașă, a cărei violență întărește oamenilor din jur impresia că se petrece ceva neobișnuit. Apoi, după un timp, apare mama fetei care, o ceartă că și-a uitat *lumea ei*, părinții, surorile, avuțiile, luind-o cu sine, înapoi acasă, la izvoarele Bistriței. Vasăzică, străina avea undeva, acolo *la izvoarele Bistriței*, mamă și surori și era bogată ? Cine era ea de fapt și de ce venise așa departe, în satul lui Aliman ? Și cum se face că un moșneag foarte bătrîn își amintește de Bistriceancă și de fetele ei, care, cu un veac în urmă, fuseseră alungate de oameni ca niște ființe blestemate ? Nu cumva Bistricencele sînt fantasticele zîne ale apelor, din legendele multor popoare, acele stihii viclene care iau chip feme-

iesc pentru a-i ademeni pe marinari și pescari în adîncuri ?

Asta înseamnă că fata care își dăruie dragostea lui Aliman ar putea fi sirena cea neascultătoare din basmul lui Andersen care și-a părăsit lumea ei din ocean, surorile și bogățiile, de dragul unui pămîntean. S-ar putea ca fata-lostriță să-l fi îndrăgit mai demult pe flăcău, ascunsă în apele Bistriței, ocrotindu-l cînd se afla în apropierea lui. Aliman observase că atunci cînd i se arăta lostrița, îi mergea bine la pescuit, avea mult spor, iar apele i se supuneau ascultătoare. Apoi, ori de cîte ori era gata să se înece, cineva îl salva în mod miraculos din situația primejdioasă. Nimeni și nici el însuși nu știa cum și cine îl trage cu viață din genunile apei, așa cum nici prințul din basmul lui Andersen n-a știut niciodată că sirena a fost aceea care l-a salvat de la înec cînd corabia lui naufragiase.

De asemenea, finalul povestirii *Lostrița* poate avea o semnificație în acord cu motivul undinei. Căci Aliman moare înecat în Bistrița chiar în ziua nunții lui cu o altă femeie, ca și cum forțele apei l-ar fi pedepsit pentru infidelitatea față de întîia lui mireasă. Redat parcă acestei iubite, pure și veșnice ca natura, Aliman este înghițit de apele mînioase, strîngînd la piept lostrița cea frumoasă care îi dă acum îmbrățișarea morții.

Scena seamănă foarte bine cu finalul nuvelei *Undine* a romanticului german Friedrich de la Motte-Fouqué : cavalerul Huldbrand o trădează pe Undine căsătorindu-se cu o femeie

din lumea lui, dar el nu cunoaşte fericirea alături de noua soţie, căci, chiar în noaptea nunţii, moare în braţele reci ale Undinei care îl îneacă în lacrimile ei.

Însă sensul principal al naraţiunii lui Voiculescu nu se raportează la destinul lostriţei, ca posibilă sirenă autohtonă. În vreme ce scriitorii romantici vedeau în dragostea fantastică dintre un om şi o stihie a naturii — undină, demon, astru etc. — un prilej de tulburătoare meditaţie asupra dramei trăite de făptura fără raţiune în contact cu omul, „fiară bătrînă", pentru Voiculescu personajul interesant al cuplului e fiinţa umană, adică tînărul Aliman. Din unghiul de vedere al lui Aliman, exclusiv al lui, e privită întreaga poveste, în care lostriţa, ca personaj, rămîne o simplă virtualitate.

Dacă privim deci naraţiunea *Lostriţa* ca poveste a pescarului care şi-a pierdut viaţa de dragul unui peşte, prima temă a textului e tema vînătorii. *Vînătorul* şi *vînatul* faţă în faţă, confruntîndu-se, ca în atîtea proze voiculesciene — iată întîia semnificaţie a cuplului Aliman-lostriţa.

La început este descris peştele, asupra căruia povestitorul insistă destul de mult. Lostriţa — spunea Voiculescu, la modul prozaic, în *Amintiri despre pescuit* — e un peşte din familia păstrăvilor, pe cale de dispariţie şi, de aceea, înconjurat de un aer fabulos. Cînd o lostriţă, de mărime şi frumuseţe impresionantă, îşi face apariţia în preajma locurilor de pe Bistriţa

unde va fi scena acțiunii, ea vine deja cu o legendă.

Oamenii locului sînt toți pescari din tată în fiu, oameni ai naturii ca majoritatea eroilor lui Voiculescu. Un vînat rar cum este lostrița produce o diferențiere în rîndul acestei colectivități aparent simple : pescarii cuminți, care văd în vînat doar o sursă de existență, resping *anormalul, neobișnuitul* și nu se lasă atrași de lostrița „blestemată" ; în schimb, copilandrii și flăcăii iubesc *primejdia, aventura, tainele potrivnice,* într-un cuvînt sensul existențial al vînătorii.

Vînătoarea se dovedește însă dificilă chiar și pentru temerari. Mulți pescari tineri furați de ambiția de a prinde lostrița pier înghițiți de apă. Este momentul *dezechilibrului în natură,* imaginat de Voiculescu și în alte proze, cînd cumpăna conflictului dintre om și animal, înclină în favoarea animalului. Se naște *teama de animal* și oamenii se retrag din luptă.

Acum iese din rîndul vînătorilor unul, cel mai priceput și cel mai curajos dintre toți, Aliman, singurul care *rămîne credincios vînătorii.* Pescarul Aliman reia aproape fidel tipul de personaj reprezentat de Amin sau de Gheorghieș din *Lacul rău :* îndrăzneț, cunoscător desăvîrșit al meșteșugului, excelent înotător. El este exemplarul uman de excepție, *vînătorul absolut* care nu poate accepta lupta cu rezultat nedecis. La fel ca Amin cînd rămîne singur față în față cu peștele uriaș, Aliman, unicul vînător al lostriței, jură să o prindă *cu orice preț.*

O răfuială numai de el știută, o chestiune personală cu resorturi tainice pare să fie mobilul acestei urmăriri înverșunate pe care ceilalți oameni nu o înțeleg.

De aici înaine narațiunea capătă o dimensiune analitică, pătrunzînd în sufletul eroului unde se produc mutații ciudate și ireversibile. Neliniștea lui Aliman se aseamănă cu chinul sufletesc prin care trece Amin. E o boală, o tînjire nedefinită. Cît timp e vreme frumoasă, el aleargă „ca un nebun", cercetînd vîrtejurile și scorburile și nedezlipindu-se de apă ; iarna în schimb bolește și se topește.

Dar „nebunia" lui Aliman nu e sentimentul regresiunii fantastice spre origini pe care-l trăiește Amin în preajma morunului. Peștele fabulos îi aduce tînărului pescar Aliman un alt mesaj tulburător din straturile adînci ale naturii : chemarea dragostei. În *tema vînătorii* se înfiltrează treptat, apoi tot mai insistent, o temă erotică. Căci lostrița nu e numai vînatul dorit cu obstinație de vînător, dar și o formă feminină fascinantă care îl scoate din minți pe pescar. Ciuda și înverșunarea se învecinează cu dorul, ura cu dragostea, unduirile peștelui par ispitele unui trup femeiesc, și cu fiecare apariție lostrița se încarcă de senzualitate.

Ideea legăturii dintre vînătoare și eros întruchipată în apariția fantastică a lostriței emană din însuși nucleul sistemului original de gîndire al scriitorului Voiculescu. Ar putea fi vorba, desigur, de o apropiere pe linia in-

stinctelor fundamentale ale bărbatului care vede în vînătoare, ca și în dragoste, un act de cucerire, de luare în stăpînire a naturii. Dar nu e numai atît. Voiculescu gîndește raporturile din natură în alte coordonate decît cele obișnuite, încît fiecare element al universului său artistic se cere mereu definit. În vînătoare și în dragoste, eroul lui Voiculescu se caută pe sine, își caută propriul suflet însetat de un ideal ancestral al vitalității și frumuseții.

Lostrița cu unduiri ispititoare de fată și fata cu trupul șui de lostriță, imagine simetrică și ambiguă, simbolizează aspirațiile lui Aliman ca vînător și ca bărbat contopite într-o reprezentare unică. În acest plan, simbolic, sfîrșitul tînărului pescar este identic cu cel al pescarului Amin : anularea condiției reale a omului de dragul idealului.

Dacă urmărim evoluția sufletească a eroului este interesant să observăm că el nu pare a fi conștient de ceea ce i se întîmplă. Aliman se află, tot timpul într-o stare de buimăceală, într-un fel de *somnolență* ciudată care îl face absent față de ce-i în jurul său. Era „plecat de pe lumea asta" — spune povestitorul. Cînd apare fata adusă de apa Bistriței, el uită dintr-o dată de lostrița care îl obsedase pînă atunci, fără a băga de seamă nefirescul acestei uitări. Apoi, cînd fata pleacă și reapare lostrița, el iarăși nu pare a vedea nimic anormal.

Doar într-un singur moment cele două imagini, fata și lostrița, se apropie pînă la fuziune în sufletul lui Aliman, dar asta se întîmplă

în somn : în ajunul nunții lui pămîntene, i se arată în vis cealaltă nuntă, fantastică, cu lostrița. Mireasa-lostriță „stătea dreaptă lîngă el, înălțată pe coada ei ca două pulpe gata să se despice, și-și rezema capul bucălat de al lui".

Ca și la alți eroi voiculescieni, această stare de nepăsare somnolentă este semnul mișcării fantastice din subconștient. Ea pregătește acel moment de tensiune maximă cînd fantasticul sparge cadrele realului, *devenind el însuși o realitate,* mai pregnantă decît realitatea adevărată. Pentru Aliman acest moment de *iluminare,* cînd el înțelege deodată *ceva,* un mesaj tainic ce i se adresează numai lui, este întîlnirea ultimă cu lostrița. Deșteptat „ca dintr-un somn adînc", el aleargă pe malul Bistriței ca să prindă lostrița. Lostrița apare, privește țintă spre pescar, cît ține „o clipă plină", apoi pornește în direcția lui. Aliman răspunde imediat chemării și, „cu chipul luminat de o bucurie nefirească", se aruncă în apele vijelioase, strigînd : „Iată, vin !"...

Această „bucurie nefirească" cu care omul răspunde unei chemări misterioase constituie *sensul interior* — și original — al fantasticului din proza lui Voiculescu.

Moartea pescarului, așa cum o văd cei de pe mal, este numai un eveniment al lumii fenomenale. Aliman însă a depășit această lume, plecînd, la fel ca Amin, omul-fantastic, într-o călătorie imaginară în absolut, spre un ideal de fericire numai de el știut.

O variantă deosebită a *omului-fantastic* apare în povestirea *Lipitoarea,* singura proză a lui Voiculescu unde fauna purtătoare de misterioase esenţe vitale este reprezentată printr-o *pasăre.*

Întîmplarea fantastică seamănă izbitor cu aceea din nuvela *Nopţi la Serampore* de Mircea Eliade. Acolo, trei europeni aflaţi în India trăiesc într-o noapte o aventură ciudată, fiind martori la o crimă petrecută cu o sută cincizeci de ani în urmă. La Voiculescu, un adolescent venit în vacanţă la ţară asistă, tot într-o noapte, la moartea bunicului său care fusese ucis de tîlhari cu şaizeci şi ceva de ani în urmă.

Dincolo însă de această perfectă asemănare a schemei epice, mecanismul forţelor oculte care îl scoate pe om din cadrele prezentului şi îl proiectează în trecut este altul, cu alte semnificaţii. În nuvela lui Mircea Eliade, pe fundalul geografic al enigmaticei Indii, întîmplarea capătă un aer exotic. Se pare că cei trei străini au intrat din greşeală într-un spaţiu şi un timp magic, creat de un iniţiat în ştiinţele oculte care se îndeletnicea *în mod obişnuit* cu asemenea practici de magie sepulcrală. Şi, dacă eroii sînt puternic şocaţi de cele petrecute şi îşi revin cu greu la starea normală, e pentru că ei sînt europeni, adică au un sistem de gîndire format la şcoala raţionalismului, în vreme ce pentru un intelectual autohton care gîndeşte în spiritul vechii filozofii indiene („tot ce se petrece în cosmos e iluzie", „întîmplările nu au realitate" etc.) povestea îşi găseşte o *expli-*

cație. Deci fantasticul se naște din diferența nivelurilor de cunoaștere și de situare a omului în cosmos, la popoare diferite.

La Voiculescu povestea are alt sens, încadrîndu-se în tiparele specifice ale universului său. Tînărul erou e *un vînător*, e drept nu din familia acelor vînători primitivi din vechime, dar totuși vînător pătimaș și iscusit, dintr-un *neam de vechi vînători*. Instrucția și educația la oraș — căci tînărul se pregătește să devină un intelectual —, nu l-au înstrăinat de satul său de sub munte, ci, dimpotrivă, l-au făcut să se întoarcă mereu cu sporită dragoste la natură, la libertate, la vînătoare. El aparține deci sufletește *spațiului arhaic al muntelui*.

Eroul e un visător, o fire contemplativă, cu sufletul „făcut mai mult din noapte" cum ar spune Philippide. „Simțeam adînc farmecul nopții, parcă aș fi fost plămădit din aceeași esență cu ea" — se mărturisește el. Îl îmbată misterul, presimțirile tainice, așteptările. Iar misterul apare în viața lui sub chipul unei ciudate *păsări de noapte*. Pasărea, numită lipitoare, îl urmărește stăruitor în fiecare seară, din zbor sau așezîndu-se din cînd în cînd, lipindu-se de pămînt.

Prima reacție a băiatului este cea a *vînătorului*. El pune pușca la ochi și trage. Dar, deși e un bun țintaș, iar competiția cu pasărea îi trezește ambiția de a dobori cu orice preț vînatul, pasărea scapă de fiecare dată. Începe să se petreacă ceva ciudat, asemănător cu starea de neliniște interioară pe care o trăiește Amin în preajma morunului. Fiecare glonte trimis

spre pasăre îl vlăguiește pe băiat de puteri, îl golește de viață, ca și cum împușcătura l-ar fi atins pe el însuși. Iar într-o noapte cu lună plină (luna plină joacă totdeauna la Voiculescu rolul unei forțe magice), cînd pasărea e lovită în plin, tînărul se simte fulgerat de o durere atît de intensă și de stranie, încît renunță la vînătoare. E exact presentimentul lui Amin că morunul *nu e vînat*, e altceva.

Și, într-adevăr, pasărea e de fapt semnul unei obsesii. O forță secretă îl îndeamnă pe erou să urmeze pasărea, iar aceasta îl călăuzește spre trecut, scoțîndu-l afară din timpul actual, ca să vadă cum bunicul își dă duhul la o margine de pădure, scenă petrecută în acel trecut.

Ce s-a întîmplat ? Ce sens dă prozatorul fantasticei regresiuni în timp ?

Din nou ne întîmpină în *Lipitoarea* ideea *arhetipului spiritual* care migrează în timp, încorporîndu-se, fără să-și modifice substanța, în șirul strămoșilor paterni. Pasărea, reminiscență a unui posibil totem sau pur și simplu simbol al naturii nealterate de rațiune, e probabil chiar acest arheu al neamului, esența nemuritoare care a existat în bunic, iar acum e întrupată în nepot.

Mecanismul fantasticului ține de viața lăuntrică a unui individ excepțional : o trăire intensă duce la un vertij lăuntric amețitor, la o plonjare în adîncurile subconștientului, unde imaginația unifică pentru o clipă mai mulți indivizi din aceeași substanță.

Interesant e că în această povestire ideea arheului veșnic se leagă de motivul *umbrei*,

sugerînd o posibilă trimitere și la motivul *dedublării personalității* din proza fantastică a romanticilor. Misterioasa pasăre îi pare eroului o umbră, cînd materială și lipită de lucruri, alunecînd stăruitor pe suprafața lor, cînd desprinzîndu-se de pămînt și zburînd singură. *Pasărea-umbră* se ține stăruitor după băiat, bîntuindu-i sufletul cu neliniști tulburi, iar după ce acesta nu mai cutează să o vîneze, ea devine din ce în ce mai îndrăzneață, gata să-l atingă. În noaptea cînd eroul este proiectat în alt timp, el vede pasărea cum intră și iese din trupul mortului, bunicul său.

Ca în *Sărmanul Dionis*, umbra are atributul eternității, e *umbra sufletului*, însoțitoare statornică în întrupările lui de-a lungul timpului. Ea îl leagă pe nepot de bunic, dîndu-i sentimentul identității metafizice cu acesta. În preajma mortului băiatul are senzația amestecului intim în drama petrecută acolo ; el contemplă chipul necunoscutului cu liniștea cu care s-ar fi privit pe el însuși într-o oglindă vrăjită.

Eminescian e și sfîrșitul povestirii *Lipitoarea*, cu strecurarea acelei îndoieli care există și în finalul nuvelei *Sărmanul Dionis* cu privire la *realitatea existenței* eroului. Băiatul se simte o ființă scindată, dedublată, incapabilă să lege în memorie cele două ipostaze temporale ale eu-ului, pe care un moment de tensiune fantastică i le-a relevat. Cine e insul real ? Nepotul sau bunicul ? Nepotul a trăit o întîmplare dintr-o altă viață a lui ? El fusese ucis odinioară lîngă pădure ? Sau el e numai *strigoiul* bunicului ?

Singulară în universul prozei lui Voiculescu pe *tema vînătorii* este povestirea *Sezon mort*, considerată pe bună dreptate o capodoperă a artei narative românești.

Ieșind din cadrele tipice ale prozelor sale cu vînători sau pescari, scriitorul creează în *Sezon mort* personaje și situații inedite. Se modifică, în primul rînd, substanța cuplului *om-animal* care se găsește în centrul intrigii : un intelectual rafinat și un splendid cîine de rasă e tot ce poate fi mai deosebit de lumea lui Aliman sau a Luparului.

E drept că și Charles, eroul, vînează, dar el e vînătorul modern care vede în vînătoare un mod agreabil de petrecere a timpului său, cel mult, o pasiune distinsă. Manierat, sobru și rezervat, iubind lecturile și singurătatea, considerînd periuța de dinți un obiect indispensabil, de confort, Charles, care se trage dintr-un neam vechi de francezi, e produsul desăvîrșit al civilizației.

La fel de distins e și cîinele-lup Azor, exemplar rarisim cu înfățișare superbă : „șui, cu pieptul larg, ieșit ca o carenă, șoldurile vînjoase și coada mîndră ca un trofeu, ușor sucită spre stînga".

Față de Amin și morunul uriaș, om și animal deopotrivă fabuloși, parcă abia desprinși dintr-o matrice originară animală, Charles și cîinele său se află la punctul opus pe scara evoluției speciilor, acolo unde *educația, adică rațiunea umană, a învins natura.*

Un om desăvîrșit, *educat* și un cîine perfect *dresat*, ambii cu instincte șterse, uitate — așa

apare cuplul Charles-Azor la începutul povestirii. Și dacă Amin semăna cu o amfibie, șuie și lunecoasă, ca și cum ar fi fost marcat de modelul animal, în cuplul Charles-Azor ciinele e cel care copiază înfățișarea stăpînului : „era un cîine grav, cu caracter și foarte bine educat. Un cîine nobil, cu stil."

Dar schema rațională a acestor două vieți paralele, de netulburat la prima impresie, se va perturba tocmai din cauza acelei forțe numită *natură*, pe care ei o ignoră. Căci scriitorul își așază eroii, ca de obicei, într-un *spațiu natural* unde funcționează neschimbate legile vechi și simple ale naturii.

Eroul are o crescătorie de fazani așezată în inima unei păduri. E o *pădure* sălbatică, rămășiță încă impunătoare și pură a străvechiului codru al Vlăsiei, care se întindea odinioară pe un teritoriu uriaș din cîmpia dunăreană, probabil aceeași „pădure nebună" a cărei amintire o păstra și Darie, eroul lui Zaharia Stancu. Fazaneria, un laborator unde se experimentează viața animală în condiții artificiale, este înconjurată deci de clocotul vieții naturale autentice. Acesta este, în fond, un punct de *dezechilibru* în ordinea firească a naturii, și de aici se va naște *aventura, fantasticul.*

Din pădure apare o vulpe care — surpriză ! — îl atrage într-o hîrjoană erotică pe cumintele, seriosul, asceticul Azor.

Împerecherea neobișnuită a ciinelui cu vulpea îi trezește stăpînului nu indignarea, cum era de așteptat, ci o stare de exaltare extraordinară care contrastează total cu glacialitatea

lui de pînă atunci. Culmea, exemplul cîinelui îl contaminează pe om, încît sobrul Charles e gata să încalce legile liber consimțite ale îndelungatei lui abstinențe, izbucnind într-un acces pătimaș de dragoste pentru o femeie oarecare, de condiție socială joasă, complet ignorată pînă atunci.

Cele două scene de dragoste, mezalianțe nefirești, se petrec după un ritual identic : același joc pasional preliminar al bărbatului în jurul femeii, aceeași poiană luminată de o lună gigantică. Iar dincolo de scenă, în penumbră, de fiecare dată o mînă de vînător vrea să apese pe trăgaci ca să pună capăt nenaturalului, în timp ce o minte rațională împiedică, tot de fiecare dată, gestul ucigaș.

Și totuși glonțele pregătit în țeava puștii va porni. Pentru că acesta e rolul atribuit în povestire lui Simion, sluga lui Charles. Simion e *vînător* primitiv (iată că vînătorul vechi nu poate lipsi) ; el crede în eficiența magică a simbolurilor : deci va ucide vulpea, simbolul femeii viclene.

Ca soț înșelat, Simion reacționează însă mult mai blînd, în conformitate cu înțelepciunea deschisă spre îngăduință a lumii lui patriarhale : femeia vinovată primește numai o corecție zdravănă. Să ne gîndim că eroul lui Sadoveanu se comporta încă și mai îngăduitor într-o situație similară. „Pe femeie eu o sudui și o iert" — spune Constandin Moțoc cînd boierul îi ademenește femeia.

După uciderea vulpii lucrurile se liniștesc într-adevăr, totul reintră în normal, Charles

și Azor redevenind ceea ce au fost înainte de aventură.

Dar frumusețea povestirii nu vine din această simbolistică oricît ar fi ea de originală, a fiecărui personaj în parte și a tuturor laolaltă, ci mai ales din tensiunea naturistică ce palpită în interiorul acestei lumi. Reacția erotică în lanț, transmisă de la vulpea sălbatică și, ca atare, inocentă, pînă la supereducatul Charles, e semnul unei comuniuni ascunse a regnurilor uman și animal, comuniune care aici se numește legea *instinctelor.*

Pînă să ajungă la criza erotică a lui Charles — moment scurt, consumat rapid — povestirea pregătește atmosfera îndelung printr-un tablou tulburător, de dimensiuni ample, al mișcării animalelor pădurii sub impulsul celuilalt instinct fundamental, *foamea,* o formă a luptei pentru supraviețuire (*foamea* în lumea animală [1] devenind un fundal pentru tema erotică).

Printre numeroasele pagini pe care Voiculescu le-a consacrat vînătorii, această imagine a *vînătorii în lumea animală* este poate cea mai fascinantă. Mai întîi, un comentariu abil despre puterea de atracție pe care o exercită fazaneria lui Charles asupra atîtor animale flămînde din jur trezește și ațiță interesul. „Undele și

[1] Pornind de aici, Nicolae Balotă construiește o întreagă teorie, interesantă dealtfel, despre *foamea esențională, foamea biologică, magnetism vital* etc. în care vede componente esențiale ale universului prozei lui Vasile Voiculescu.

emanațiile atîtor vietăți se amplificau și dădeau de veste tuturor răpitoarelor pînă-n afundul bungetelor și în creștetul tăriilor văzduhului." Povestitorul folosește numai termeni hiperbolici : „colosal focar de viață fragedă și gustoasă", „guri și pîntece hulpave", „comoară de carne", „gigantic magnet", „imensă capcană", încît prozaica foame dobîndește dimensiuni fantastice. Se vorbește de „nebunie", de „vrajă uriașă" și chiar de „carne magică". Pădurea însăși nu mai e o rămășiță de pădure din ținuturile Ialomiței, ci o adevărată „junglă".

Urmează descrierea jivinelor înfometate, un adevărat spectacol contemplat cu mare plăcere estetică. Intrarea în scenă a beligeranților care asaltează fazaneria se face pe rînd, în grupuri sau individual, după obiceiurile fiecărei specii, la ore diferite ale zilei sau nopții, așa încît nu se produce niciodată aglomerație, și întregul tablou poate fi savurat deplin. Un ochi de observator atent al faunei autohtone fixează rapid, cu un singur epitet expresiv, înfățișarea viețuitoarelor care roiesc în jurul fazaneriei : „șoimi închiondorați", „gai cu aripi zimțate", „ghionoi ochioase", „coțofene gulerate", „gaițe clevetitoare", „huhurezi hohotitori", „ciufi zgîiți", „cucuvăi holbate". Altă serie de cuvinte încărcate de expresivitate caracterizează *mișcările* particulare ale jivinelor ieșite la vînat : pisicile sălbatice „se preling" din desișuri, nevăstuicele „se mlădiază" prin gardurile de fier, vulpile pășesc „cu pași de pîslă", dihorii „scormonesc" pe sub uluci, hreții și ulii „se rotesc

deasupra luminișului în cercuri din ce în ce mai strînse și mai apropiate", neamul ciorilor „țese acrobatice pînze de zboruri" deasupra fazaneriei. Într-un cuvînt, toate răpitoarele aţiţate, „pluteau, zburau, alergau, se furișau, se tîrau prin toate vămile, peste toate stavilele, pe sub toate piedicile, după prada rîvnită".

Nu lipsesc nici observaţiile moralistului care atribuie faunei caractere omenești : dihorii sînt nerușinaţi, la fel și coţofenele care „pindesc din toate colţurile, aciuite pe sub toate ramurile", hultanii sînt semeți, cioacele „băutoare de ouă crude" sosesc „smerite ca niște măicuţe", acvilele „spionează" din înălţimi, ciorile stau cu ochii aţintiţi „fără să slăbească o clipă din supraveghere" fazaneria.

Uneori din avalanșa de imagini, în care mișcarea alternează cu pînda, povestitorul decupează cîte un portret al unui „vînător" văzut mai de aproape. Iată, de pildă, apariţia grotească a unei broaște lacome, care vrea să înghită un pui de fazan : „O broască mare, rîioasă, apucase cu lăcomie un pui și, holbată, se căznea să-l înghită, lărgindu-și gura pînă la umeri și umflîndu-și gușa cîmpoi".

Curgînd cu neobosită vervă, povestirea acumulează pe cîteva pagini o suită uimitoare de gesturi, atitudini, ticuri ale jivinelor înfometate, într-un tablou ameţitor în care gravitatea se amestecă cu pitorescul. E — cum spune povestitorul însuși — o „vînătoare mărunță, ticăită, lipsită de glorii și peripeţii, dar nu de farmec, nici de neprevăzut".

Dincolo de naraţiunile pe *tema vînătorii* analizate pînă acum, care constituie nucleul prozei lui Vasile Voiculescu, ideea comuniunii regnului uman cu cel animal acoperă şi alte spaţii, periferice, ale acestei opere, dezvăluindu-se sub o mulţime de forme şi raporturi. E de mirare chiar, la un inventar al prozelor, cît de puţine texte rămîn în afara acestei idei!

Animalul nu e văzut numai ca vînat sau ca agent fabulos al unor vechi lumi mitice, ci şi în ipostaze mai puţin spectaculoase, mergînd pînă la rolul minor al dobitocului domestic. Sensului existenţial al legăturii om-animal i se adaugă astfel noi sensuri (etice, estetice, practice), unele originale şi interesante, altele de-a dreptul banale.

Dacă ne propunem să analizăm aceste sensuri secundare ale prozei lui Voiculescu, un bun punct de pornire îl putem găsi în povestirea *Misiune de încredere*, care ilustrează o schimbare de mentalitate în lumea arhaică imaginată de scriitor.

Deşi spaţiul naraţiunii este acelaşi, *muntele*, eroul *nu mai este vînătorul*. Bujor nu ucide fiarele şi nici nu suferă ca alţii să le hăituiască. Dimpotrivă, el le protejează, adăpostind iarna căprioarele îngheţate sau cocoşii amorţiţi de ger. S-ar putea spune că ne situăm pe un alt *strat omenesc* — ca să folosim termenii lui Voiculescu — un strat de oameni mai noi, la care funcţionează alte legi ale echilibrului ecologic decît în vremea vechilor vînători. Oamenii

muntelui și ai codrului s-au instalat într-un *trai pastoral* tihnit, sălbăticiunile s-au rărit și s-au retras tot mai sus, spre culmi, așa încît vînătoarea nu mai este o necesitate imperioasă. Acum, locul vînătorului, dușmanul animalului, l-a luat, alături de păstor, *pădurarul*, omul care pacifică natura.

E stadiul sadovenian al cunoașterii naturii, caracterizat prin relații de *familiaritate* dintre om și natură. Această familiaritate derivă, la Sadoveanu ca și la Voiculescu, dintr-o osmoză perfectă a omului cu firea. S-a observat pe bună dreptate că la Sadoveanu atașamentul omului natural față de lumea lui pornește de la o sumă de avantaje cîștigate deja asupra acestei lumi. Ca păstor, omul este stăpînul animalelor domesticite pe care le crește în folosul lui. Au rămas undeva în urmă lupta dură pentru existență, războiul cu fiarele purtat de vechiul vînător, orgoliul învingătorului, din acestea sedimentîndu-se o necesitate a pacificării și echilibrului în natură. Uneori omul sadovenian pare a intui în animal o ființă consubstanțială, avînd drepturile ei în legitatea firii, alteori îl vede ca pe o făptură slabă, ce trebuie tratată cu bunătate și înțelegere. Iată, de pildă, un personaj episodic din *Misiune de încredere*, o femeie de la munte, care vorbește despre urși „cu firescul și cu încredințarea cu care ar fi vorbit despre niște oameni ai ei din sat, vecini gard în gard". Ea le atribuie ursilor sentimente, necazuri, viață de familie etc., la fel cum, să zicem, moș Mitrea, pescarul sin-

guratic din *Nada florilor,* vorbește cu peștii ca și cum s-ar adresa unor cunoscuți pe care îi interpelează familiar : „Unde vă duceți voi, bă ofițerilor ?“

Din familiaritatea cu natura derivă și acele uimitoare cunoștințe meteorologice ale omului natural. Căci Bujor, la fel ca mulți eroi sadovenieni, poate uimi pe un străin cu talentul previziunii exacte a schimbărilor de climă.

De fapt, pădurarul Bujor e mai mult decît un cunoscător al naturii, e un *inițiat* în tainele ei, ceea ce înseamnă o poartă deschisă spre fabulos. El are același har neobișnuit de a înțelege graiul sălbăticiunilor ca și pădurarul Peceneaga. Iar dacă ciudatul pădurar din *Nopțile de Sînziene* lua parte la soborul fiarelor din noaptea solstițiului de vară, și eroul lui Voiculescu se întîlnește, la soroace numai de el știute, cu unele fiare, vătășei care îi aduc mesaje tainice din partea norodului de viețuitoare ale codrului.

Dar acest Făt-Frumos al muntelui este, în fond, un personaj neeroic. Singura lui ispravă vitejească, uciderea ursului care atacase o vită, e îndeplinită cu melancolie și cu un sentiment al culpabilității față de vînat.

Aceluiași stadiu al umanității voiculesciene îi aparține și pădurarul Breb din povestirea *Vaca blestemată,* personaj înrudit în multe privințe cu Bujor. Breb este tot un ocrotitor al pădurii. El îngrijește deopotrivă copacii — „ulmul tînjitor de oftică“, „bradul podidit de mușiță“ — și animalele pe care le știe nu nu-

mai după soi, dar chiar după număr : atîţia urşi, atîţia lupi băştinaşi şi atîţia venetici, cîte lupoaice fătătoare, cîţi mistreţi cu godacii lor. De aceea „cerbii îl adulmecă de departe şi ciutele îl pîndesc cu boturile întinse cînd le aduce iarna fîn proaspăt şi vara bolovani de sare".

Cînd intervin conflicte între oamenii din preajma pădurii şi codrul cu legile lui, Breb „cu judecata lui trebuia să împace mereu pe oameni cu firea, cu copacii şi cu fiarele şi să aşeze între ei liniştea şi înţelegerea".

Însă pacificatorul naturii nu este un suflet împăcat cu el însuşi. Breb traversează un moment de criză provocat de frumuseţea unui animal de rasă, care îl face vulnerabil.

Intrăm într-o lume cu animale domestice şi cu oameni tot mai domestici ei înşişi (şi de aceea vulnerabili) pe măsură ce avansăm spre civilizaţie. Legătura cu animalul s-a complicat prin adăugarea unui sentiment de posesiune. Omul ştie că este stăpînul naturii, că animalul e mai slab decît el şi poate fi luat în stăpînire, dar rămîne legat de animal, sclav al acestuia, printr-o patimă de nestăpînit. *Iubirea pentru animalul frumos,* exemplarul de rasă, e la fel de puternică la eroul lui Voiculescu şi la fel de primejdioasă ca vechea patimă a vînătorii.

Un asemenea animal superb care trezeşte pasiuni cumplite şi modifică destinul multor oameni e armăsarul Alcyon din povestirea *Alcyon sau Diavolul alb.*

Umanitatea ce se defineşte aici prin raportare la animal se numeşte „tagma hoţilor de

cai", o tagmă vestită odinioară în întreaga Europă, dar dispărută în timpurile moderne, la fel ca vînătorii şi solomonarii. A fi hoţ de cai — ne spune povestitorul — înseamnă altceva decît tîlharul de rînd, dedat la jaf şi crimă ; hoţul de cai fură „de prea mare drag şi de prea multă pasiune" pentru animalul frumos.

Nu sînt străini de această pasiune ce duce la furt nici oamenii sus-puşi în ierarhia socială, boieri şi nobili ; ba chiar un boier renumit din părţile Buzăului nu se sfieşte să declare că s-ar trage dintr-un „vrednic neam de hoţi de cai".

Lumea hoţilor de cai este o adevărată împărăţie, uriaşă, întinzîndu-se la apus pînă în Austria, iar la răsărit pînă în îndepărtata Persie. Ne întîmpină deci în povestirea *Alcyon sau Diavolul Alb* o zonă de cîmpie, mai puţin frecventă în proza lui Voiculescu, în care însă scriitorul se mişcă uimitor de sigur. Bărăganul şi pusta maghiară, *spaţiu imens pe orizontală*, sugerează aceeaşi dimensiune infinită a naturii pe care o comunică muntele şi apa din alte proze. Şi aici ca şi acolo, omul şi animalul se pot sustrage lumii civilizate, se pot pierde în natură şi în anonimat, înapoi spre condiţia lor originară. Iar în locul sentimentului cosmic ce-l transmiteau omului adîncul şi înaltul, cîmpia îi dă pasiuni aprinse, imaginaţie, sete de himere. O asemenea patimă „lesne de înţeles în stepele peste care aleargă mirajele arşiţelor" e dragostea pentru cai.

Narațiunea debutează cu apariția în scenă a protagonistului, un splendid armăsar arăbesc, „alb și ușor ca fulgul, focos și aprig, încordat și șturlubatic" de nu-l puteau stăpîni nici patru oameni. Odată intrat în grajdurile boierului Marghiloman, Alcyon, căruia îngrijitorii îi zic Diavolul Alb din cauza firii lui sălbatice, pune în alertă întreaga împărăție a hoților de cai.

Dintre cei care dau tîrcoale grajdurilor străsnic păzite și ferecate se detașează doi hoți de frunte. Unul e Egon, spaima tuturor magnaților de dincolo de Carpați, care își ferecă zadarnic caii sub lacăte cît căldările. E un personaj decorativ, ieșit parcă din tiparul frumuseții folclorice („bălai, cu mustățile lungi și subțiri de borangic galben, chipeș și voinic, dar mlădios ca trestia"). Celălalt însă, numit Amoașei, hoț faimos din Muntenia, n-are nimic eroic sau pitoresc în înfățișarea lui. Dimpotrivă, cărunt, mic de statură („un omuleț") slab și subțiratic, Amoașei pare un ins neînsemnat pe lîngă vajnicul Egon. Numai că în portretul lui sînt două elemente care atrag atenția spre o posibilă viclenie a formelor naturii : hoțul e „lunecos ca un șarpe" și are niște ochi „albaștri și nevinovați de copil".

Și, într-adevăr, Amoașei va fi eroul povestirii, căci el reușește să fure superbul armăsar de la boierul Marghiloman. Personaj interesant, Amoașei se înrudește în unele privințe cu *omul-fantastic* din alte proze ale scriitorului. La fel ca Amin, Aliman sau Gheorghieș,

hoțul de cai e un as în meserie, cel mai bun, iar această iscusință excepțională vine din însăși natura modului său de viață. Fiu al unei moașe de vite renumită pentru meșteșugul ei, însoțind-o pretutindeni, „pătrunsese în toate grajdurile, văzuse toate tainele, deprinsese meșteșugul vitelor, viața cailor, crescuse în rînd cu mînjii ca un frate", așa cum luparul își petrecuse copilăria în mijlocul cățelandrilor de lupi.

Matur acum, Amoașei este un om singuratic, fără familie și fără prieteni. Nu i se cunoaște nici măcar o ibovnică, și de aceea începe să-i meargă vestea că „se ține cu o mînză aleasă pe sprînceană". Hoțul zîmbește cînd aude această ipoteză — poate fantastică, poate aberantă — nedezmințind-o, căci îi convine un statut ambiguu sub care își poate ascunde adevărata existență. O nevoie organică de solitudine, de ieșire din orizontul vieții normale îi caracterizează pe acești oameni vechi, creați de Voiculescu.

Singura pasiune și slăbiciune a lui Amoașei este dragostea pentru cai. Dorința de a avea un cal frumos îl face să bolească, să se usuce pe picioare, ca Aliman de dorul lostriței. Poate în sufletul hoțului de cai animalul dorit reprezintă aceeași patimă pură pentru ideal, același fior existențial absolut care anula în vînător instinctul de conservare, frica, și-l făcea să sfideze primejdia.

Tot ca un vînător arhaic, Amoașei are o *etică* după care se călăuzește la furtul cailor. El nu e un hoț violent și capricios ca Egon, în

urma căruia rămîn nu o dată gospodării arse şi oameni ucişi (Egon reia tipul de hoţ dur din pusta ardeleană, pe care l-a creionat remarcabil Slavici în Lică Sămădăul), ci foloseşte totdeauna mijloace paşnice. Pentru Amoaşei, dificultatea în meseria de hoţ de cai stă în a învinge animalul, iar nu pe stăpînii lui, ceea ce seamănă foarte bine cu orgoliul vînătorului de a răpune vînatul. Nu competiţia cu ceilalţi oameni îl interesează pe acest original hoţ de cai, ci confruntarea cu animalul, cu natura, în faţa căreia el, omul, vrea să-şi dovedească supremaţia.

Amoaşei nu este însă un personaj dezvoltat în linia fantasticului, căci, în partea a doua, naraţiunea se deplasează spre epic şi baladesc.

După ce hoţul se dă la fund împreună cu odorul rîvnit, alţi inşi intră în vîltoarea căutării faimosului armăsar : popa Stoian din Lipia, vechi hoţ de cai, pocăit numai pe jumătate, iscusitul Scoroambă din Valea-Lupului şi jupîn Iani, negustor grec, starostele tuturor codoşilor, cel care îi vînduse iniţial boierului calul.

Prin ei pasiunea pentru animal dobîndeşte o nouă reprezentare, *degradată*. În balanţa de valori a acestor oameni cu o moralitate dubioasă, animalul de rasă nu e decît un *obiect de lux*, o marfă scumpă de dragul căreia se ţes ambiţii, orgolii, invidii, se comit crime şi tîlhării. Nobila patimă pentru frumos a devenit un viciu.

Dar povestitorul n-a vrut să încheie povestirea lui Alcyon în interiorul acestei lumi in-

ferioare. De aceea, în final, apare adevăratul stăpîn al minunii, un cazac din munții Cubanului. Ca într-o baladă, popa pleacă spre răsărit în căutarea armăsarului, întrebînd „din sat în sat, din gazdă în gazdă, cînd românește, cînd rusește, cînd tătărește, despre păgubașul unui armăsar alb, zmeos și sălbatic cum nu se mai află altul pe pămînt". Povestea armăsarului minunat trece din gură în gură, crește și se lățește, devenind o legendă care își trimite rădăcinile în mit : armăsarul cu numele de Murad e un animal sacru din semințiа iepei albe pe care a călărit Mahomed spre paradis.

Ultima scenă, întîlnirea dintre armăsar și stăpînul lui adevărat, e memorabilă. Cînd din porumb țîșnește armăsarul alb călărit de Amoașei, lumina soarelui se reflectă în albețea lui mîndră ca într-o marmoră. Rusul îl recunoaște și îl fluieră, calul îi răspunde, după care, din cîteva mișcări comandate de stăpîn, se descotorosește de Amoașei, rupîndu-i piciorul. În sfîrșit liber, armăsarul se ridică în două picioare, ca pentru o îmbrățișare, în timp ce omul scoate un strigăt de smintită bucurie. Peste cîteva clipe, dispar amîndoi, om și cal, „înghițiți de soarele în care intrau ca într-un lan uriaș de lumină".

Iată deci din nou apoteoza cuplului om-animal, așa cum am întîlnit-o și în finalul altor povestiri voiculesciene. Ca Amin la pieptul morunului uriaș sau ca Aliman strîngînd în brațe lostrița, omul și calul ies din orizontul realului, pentru a intra, simbolic contopiți, în-

tr-o lume fantastică a libertății, a imaginarului.

Ar putea avea însă acest final și o semnificație legată de destinul lui Amoașei ? Credem că da. Furtul armăsarului alb a fost pentru Amoașei un insucces, căci calul n-a vrut să-l recunoască drept stăpînul lui. Niciodată pînă acum hoțul n-a fost astfel înfrînt de un animal, o înfrîngere totală care doare mai mult decît schilodirea. Destinul lui Amoașei se încheie aici, în aceeași lumină solară strălucitoare în care se scaldă frumusețea fără seamăn a calului. Cu el dispare ultimul hoț de cai adevărat, mesager al unei lumi vechi, la fel ca Berevoiul răpus de un taur.

Variațiuni minore pe tema legăturii omului cu animalul întîlnim în povestirile *Chef la mănăstire, Vaca blestemată, Șarpele Aliodor* și *Ciobănilă.*

Popa Bolindache are o mîndrețe de iapă albă „la care se închină ca la o icoană", ceea ce dovedește că fețele bisericești știu să îmbine credința cu acea patimă lumească de care suferă și hoții de cai.

Făcînd portretul „minunatei" Liza (iapa se numește ca o eroină de roman sentimental !) povestitorul insistă cu vădită plăcere estetică asupra acelor detalii ce pun în lumină *rasa, puritatea formelor :* „capul gingaș, nervos, ochii mari deștepți, focoși, botul subțire, cu nările pîlpîitoare, greabănul încovoiat într-o coardă măreață, pieptul puternic ieșit afară, pîntecele supt, chișițele trase ca prin inel și copitele mărunte, mereu în neastîmpăr".

Frumusețea decorativă a animalului nu dobîndește însă nici o semnificație cîtă vreme omul de care este legat e un ins banal. Alături de popa Bolindache, personaj descins din literatura lui Hogaș sau Damian Stănoiu, iapa Liza e pusă în situații comice : așezată la masă alături de călugări în trapezăria mănăstirii, ea face tot felul de necuviințe rău mirositoare. Apoi, beată turtă, se clatină, cască, își bălăngăne hilar capul sau nechează duios, ca un beţiv devenit brusc sentimental.

În familia acelor personaje voiculesciene aflate în apropierea animalului, popa Bolindache cu iapa Liza ar putea fi considerați o variantă *burlescă* a cuplului om-animal, situată la un pol extrem față de, să zicem, *cuplul fabulos* Aliman-lostrița. Plecarea lor din scenă (totdeauna în finalul povestirilor lui Voiculescu omul și animalul, uniți, *pleacă undeva)* e un drum prozaic, spre casă, care începe, firește, cu gestul stăpînului de a trage o biciușcă iepei !

Atașamentul omului față de animal poate îmbrăca uneori forme aberante, cum dovedește povestirea *Vaca blestemată,* unde se relatează un caz de zoofilie. Ceea ce în alte scrieri prozatorul sugera doar, pe un fond de ambiguitate care corespundea viziunii fabuloase a unei lumi vechi, naturale (hoțul de cai Amoașei „se ține cu o mînză aleasă pe sprînceană" ; păstorii din *Ultimul Berevoi* „se pîngăresc" uneori cu cîte o vită), aici e descris dintr-un unghi realist, fără echivoc : un țigan se acuplează cu o vacă.

Scena ca atare, riscantă sub raport estetic, este însă lucrată de Voiculescu cu mare inteligență artistică, fiind încadrată într-un complex uman mai larg care o salvează de orice implicație trivială.

Narațiunea începe de departe, de la povestea unui codru în care trăiește un pădurar vestit, cunoscător al tuturor viețuitoarelor și înțelept pacificator al pădurii, ca să ajungă mai tîrziu la vaca pădurarului Breb, frumoasa Dumana. Ca și în alte proze voiculesciene, elementul incipient al întîmplării este frumusețea unui animal de rasă, acea „frumusețe animală pură" care stîrnește în om o pasiune copleșitoare. Pădurarul Breb își iubește vaca mai mult decît orice pe lume (interesul pentru animal o ia înaintea afecțiunii familiale), reluînd tipul de personaj împătimit de frumusețea animală pe care îl reprezintă Amoașei sau popa Bolindache.

Făcînd portretul animalului, scriitorul pune însă, ca de obicei, prea mult rafinament artistic în linii și culoare, ca unghiul de perspectivă să aparțină stăpînului : „Un exemplar de tot rar, cu capul mic, împodobit cu coarne aduse ca la luna nouă, cu ochii mari, dulci, cu priviri mătăsoase, cu grumazul mîndru, cu șolduri largi și trupul falnic, unduios la mers ca o navă elegantă, albă cu portocaliu, *parcă ar fi fost zugrăvită de un meșter" (s.n.).*

Din interiorul acestei pasiuni ciudate, dar pure este contemplată cealaltă legătură a animalului cu un om, „adulterul" bestial. Martor

la scena aberantă, pădurarul este îngrozit, apoi duce puşca la ochi şi, după o ezitare scurtă, omoară animalul. Al doilea glonţ, destinat ţiganului, nu-şi mai atinge ţinta. Înţelegem că, în acel moment de indecizie, în mentalitatea eroului care, ca pădurar, fusese de multe ori chemat să judece conflicte între om şi natură, se naşte ideea vinovăţiei naturii de a ascunde luxura sub forme atît de pure. Şi, în acelaşi timp, poate că ucigînd animalul, pădurarul Breb îşi sancţionează propria pasiune, producătoare de dezechilibru.

Oricum, nu ţiganul, fiinţă sălbăticită, subumană este eroul povestirii, ci pădurarul cel înţelept care se purifică prin silă.

În *Şarpele Aliodor*, un copil de la ţară îndrăgeşte un şarpe. Şarpele e blînd, neveninos, şi copilul îl ţine fără teamă în mînă sau îl vîră în sîn, spre spaima mamei care nu înţelege jocul inocent al celor doi. Interesul povestitorului merge, de fapt, spre această spaimă, devenită obsesie, apoi psihoză colectivă, încît naraţiunea alunecă spre relatarea unui caz de obscurantism în lumea înapoiată a satului.

La sfîrşit, şarpele este găsit mort pe fundul unui butoi de rachiu, iar copilul, singurul care crezuse în nevinovăţia micii făpturi, îl boceşte şi-l îngroapă după ritualul oamenilor. În acest bocet se exprimă acelaşi ataşament pur faţă de natura animală, caracteristic tuturor eroilor de excepţie din lumea prozei lui Voiculescu (şi copilul e o fiinţă excepţională în raport cu adultul mediocru), aici sub forma *candorii*.

Tot de universul infantil se leagă și povestirea *Ciobănilă*. Un cîine ciobănesc, bolnav, este lăsat de baciul stînei într-un sat cu speranța că acolo se va însănătoși. Și, într-adevăr, cîinelui îi trece boala, dar rămîne trist și străin pînă în ziua cînd copiii satului îi redau voioșia și încrederea de altădată. Vindecat sufletește, Ciobănilă își regăsește turma, lumea muntelui și pe stăpîn, baciul, căruia îi sare pe piept cu „capul rezemat de inima omului".

Semănătoristă prin temă și prin tonalitatea minoră a sentimentului, narațiunea capătă un plus de convenționalitate din cauza tendinței scriitorului de a sonda „sufletul" animalului. Aflăm astfel ce „gîndește" cîinele despre copii („Tot mici sînt") sau despre învățătorul satului („Ăsta e baciul lor"), formîndu-și adică un sistem de referință particular, în care oamenii sînt raportați la lumea cunoscută de el, a oilor ! Povestea cîinelui începe chiar să semene cu drama unui om lovit de amnezie care „învață" lumea din nou și-și recapătă memoria !

Aceeași naivitate a unei situări inverse în cadrul relației om-animal o găsim și în povestirea alegorică *Revolta dobitoacelor*.

Ideea unei revolte a naturii împotriva omului, care apare aici, nu e lipsită de interes artistic. Philippide, de pildă, își imaginează o „răzvrătire a lumii vegetale" la scara planetei, plină de dramatism și grandoare, încheiată cu distrugerea omului și reinstaurarea lumii naturale originare. La Voiculescu însă nu e vorba de opoziția dintre natură și civilizație,

temă expresionistă cu largi rezonanțe filozofice, ci de un pretext minor pentru a demonstra ideea superiorității omului față de animal.

Animalele abia domesticite — ne aflăm într-o vreme străveche cînd se încheie epoca pietrei și începe epoca bronzului — sînt exasperate de muncile grele la care le supune omul și de asprimea acestora. Are loc un fel de adunare, ca în fabulă, la care își spune fiecare „gîndul" și necazul, ca în cele din urmă să se plănuiască o revoltă, sub conducerea strategică a pisicii. Numai cîinele, credincios omului, nu se raliază cu cugetul împăcat acestui complot. Cînd animalele vor să se năpustească în casa omului, stăpînul aprinde focul, cu o mișcare de o simplitate firească, și animalele fug înspăimîntate.

Ce se poate reține din această fabulă naivă ? Din nou antropocentrismul lumii naturale imaginate de Voiculescu, un univers foind de mișcarea animalelor, dar dominat de imaginea uriașă a omului (același vînător gigant de pe pereții peșterii Luparului) ființă puternică prin vitalitate și prin spirit sau efigie născută într-un vis de poet.

TEMA PRIVIRII

Un alt mod de raportare a personajului la lumea înconjurătoare, cînd acesta nu este vrăjitor sau magician, îl constituie în proza lui Voiculescu *contemplația vizuală*. La fel ca în poezie, scriitorul ia contact cu universul în

primul rînd prin percepţie vizuală, ca un artist plastic atras de expresivitatea formelor. În acest sens, explorînd universul prozei lui Voiculescu, Nicolae Balotă îl vede „obsedat de caracterul spectaculos" al lumii. „El nu oboseşte, scrie criticul, în depănarea *văzutelor*. Acelaşi povestitor care, în *Pescarul Amin* închipuie într-o sublimă aiurare întreg soborul adîncurilor, scriitorul care, în *Sezon mort*, descrie asediul crescătoriei de fazani, succesivele atacuri ale celor mai felurite soiuri de răpitoare, care în *Chef la mănăstire* înşiră cu nemiluita bucate şi băuturi (şi nu amintim decît cîteva din voluptuoasele sale enumerări) se identifică cu un *ochi* atoatecuprinzător. Lumea sa este mai presus de orice, o lume a văzutelor. Naratorul se vrea pe sine un *văzător*."

Nu vom insista însă asupra acestei voluptăţi de a enumera pe care o întîlnim şi la alţi scriitori, ca să nu-l amintim decît pe Creangă, ci ne vom opri la caracterul *particular estetic* pe care îl are de multe ori *privirea* lui Voiculescu. Cîteva personaje feminine al cărui atribut unic e *frumuseţea*, o frumuseţe izbitoare (Rada din *Sakuntala*, Mărgărita din *Iubire magică*, ţăranca din *Sezon mort*, pescăriţa din *Amintiri despre pescuit*, domniţa Irina din *Căprioara din vis*), atrag atenţia asupra unei semnificaţii specifice a *privirii* care, ca şi în cazul imaginii animalului de rasă, selectează în primul rînd *frumuseţea*.

Un singur exemplar masculin (cu excepţia lui Zahei despre care vom vorbi într-un capi-

tol distinct) se caracterizează printr-o frumuseţe excepţională, produs al naturii, dar şi al percepţiei umane exterioare naturii : pădurarul Bujor din povestirea *Misiune de încredere*.

Pornind de la acest punct, de la personajul pădurarului cu înfăţişare de Făt-Frumos, putem urmări o modalitate tipică de realizare a viziunii omului frumos, aceeaşi în toate prozele lui Voiculescu.

Un intelectual din capitală, de profesie tehnician cinematografic, vine la munte ca să facă un film. Ca totdeauna la Voiculescu, această trecere din lumea oraşului în lumea naturii nu e un simplu voiaj în spaţiu, banal în fond, ci devine mai mult o călătorie în timp, în memorie, produsă prin declanşarea imaginaţiei. Intrat în pădure, eroul — în care ghicim aceeaşi făptură puţin vitală a poetului — se simte deodată invadat de „seva nebiruită a vieţii" pe care o emană natura. Febril şi exaltat, el e gata să accepte acest fior naturistic încărcat de vitalitate ca pe un miracol şi să se creadă transportat într-un basm. Nu e de mirare deci că se simte pe „tărîmul celălalt" şi aşteaptă o apariţie supranaturală, pe Sfînta Vineri sau chiar pe Făt-Frumos.

Pe acest teren psihologic tensional are loc apariţia lui Bujor, pădurarul, a cărui frumuseţe produce asupra străinului un adevărat şoc, de fapt o declanşare bruscă a imaginaţiei. Imaginaţia specialistului în cinematografie, cultivată mai ales în direcţia vizualului, plăsmuieşte pe loc un portret al frumuseţii masculine super-

lative, în care se combină mitologia, folclorul și arta regizorală : „Niciodată n-aș fi visat o mai fericită realizare cinematografică pentru intrarea unui personaj extraordinar într-un film feeric ca ivirea tînărului.

Păşea spre noi un erou solar, un fecior chipeş, înalt şi mlădios, cu părul inele curgîndu-i pe spate, cu braţe lungi în mînecile ieşind albe de sub minteanul aninat pe umeri. Mijlocul subţire, încins în chimirul înstelat cu ţinte strălucite, sublinia şi mai mult statura lui, desăvîrşit cumpănită între voinicie şi frumuseţe".

După ce şocul acesta estetic trece, a doua zi, regizorul face un nou portret al lui Bujor, de astă dată într-un stil realist. Tot ce era *lumină şi strălucire feerică* în primul portret, toate liniile elegante şi mişcările graţioase care dădeau flăcăului un aer zeesc, sînt anulate de o privire lucidă. Bujor a rămas frumos, dar de o frumuseţe comună a bărbatului tînăr şi sănătos, cu obrajii rumeni, cu fălci muşchiuloase şi bărbie puternică. În locul elementelor spiritualizate ale primei apariţii, se văd acum numai atribute carnale, forme precise de relief şi culoare. Acesta e, probabil, adevăratul Bujor, zis Berbecea, un flăcău voinic şi chipeş după care se dau în vînt toate femeile locului.

În sfîrşit, văzut a treia oară, *în afara pădurii*, Bujor îi apare regizorului total schimbat, ca „un om de rînd, neînsemnat, banal". Ce se întîmplase ?

Scos din spaţiul arhaic al muntelui şi codrului, personajul îşi pierduse în ochii unui inte-

lectual, aura fabuloasă pe care i-o dădea natura. În jocul subiectiv al acestei *priviri dornice de emoții estetice tari* — care este privirea caracteristică a povestitorului voiculescian — frumusețea lui Bujor se reduce cu încă un grad, coborînd parcă sub cota medie, într-un exces de dezamăgire simetric cu excesul de admirație inițial.

Ideală, *frumusețea* cu care se confruntă eroii lui Voiculescu este un produs al privirii lor, născut într-o clipă de atingere explozivă între fondul livresc al imaginației și un șoc vital venit din exterior, din natură.

Asociind această frumusețe particulară cu trezirea unui instinct erotic puternic viril, obținem *formula iubirii* din prozele scriitorului, foarte apropiată, în fond, de definiția iubirii din sonete.

Eroii lui Voiculescu nu se îndrăgostesc propriu-zis, la modul sentimental (am observat și altă dată lipsa afectelor în opera scriitorului), fie că e vorba de omul primitiv, fie de umanitatea comună, fie de intelectual. De fapt, în cazul primelor două categorii referințele la eros sînt sumare și nediferențiate în portretul general al personajelor. De pildă, Luparul spune că nevasta lui e o tufă scorburoasă din pădure, despre Amoașei se zice că are ibovnică o mînză, pescarul Aliman iubește o lostriță etc., etc., ceea ce nu sînt decît ipoteze fantastice în structura unor personaje fabuloase. Cît privește oamenii comuni, presupunem că aceștia aparțin tipului marital banal sau, cînd îi vedem totuși îndrăgostiți, ei apar în grupuri

roind în jurul vreunei frumuseți locale care nu-i bagă în seamă (pădurarul Bujor are aciuite pe lîngă casă în permanență cîteva „admiratoare" care îi fac gospodăria ; minunata Mărgărita e înconjurată de o ceată grotescă de indivizi înamorați ce o slujesc ca pe o regină ; o pescăriță frumoasă nu-și strică mîinile aruncînd năvodul, căci se găsesc totdeauna o mulțime de servitori benevoli care o ajută).

Singurul erou a cărui existență se raportează la eros e *intelectualul.* Firi echilibrate, austere chiar, avînd vocația unei profesiuni și ambiția unei cariere, intelectualii lui Voiculescu par a fi absorbiți exclusiv de această activitate cerebrală. De aceea apariția iubirii înseamnă pentru ei în primul rînd un șoc în *planul imaginației,* ca efect al suprasolicitării intelectului, căruia i se adaugă izbucnirea violentă a instinctelor, pînă atunci ignorate. Iubirea este, în opera lui Voiculescu, o *formă de tensiune a spiritului* și, în același timp, *un mesaj venit din natură,* întîlnindu-se deci în semnificațiile ei absolute cu tema vînătorii.

O interesantă ipostază a acestei manifestări particulare a erosului, numită de povestitor „iubire magică", o expune chiar narațiunea cu acest titlu.

Protagonistul, un poet, trăiește o întîmplare asemănătoare în multe privințe cu povestea regizorului de cinematograf captivat de frumusețea eroului său. Dorind să-și găsească „atmosfera pură și austeră" prielnică creației, poetul acceptă invitația unui prieten de a merge

într-un sat de munte. Iată deci că narațiunea demarează după tipicul obișnuit, cu intrarea eroului într-un spațiu arhaic, montan, unde natura e sălbatică, iar oamenii sînt vechi, neatinși de civilizație. În satul din vîrful muntelui unde ajung cei doi orășeni se păstrează nealterate vechi obiceiuri, eresuri, practici magice asupra cărora atenția povestitorului se oprește un timp : gazda scoate aur din apa muntelui folosind o blană de oaie, ca în mitul antic al lînii de aur ; un bătrîn răstignește pe o cruce un uliu răpitor ca să-i sperie pe ceilalți să nu mai vină la găinile oamenilor ; în sfîrșit, un vrăjitor adună toți purecii din casă pe lama unui cuțit și îi alungă pentru totdeauna.

Încetineala cu care demarează narațiunea este însă falsă, căci de fapt aceste elemente insolite ale atmosferei locului pregătesc momentul tensional din spiritul eroului. Îndeosebi scena răstignirii uliului, viu încă, se pare că îl impresionează profund pe poet, ca un preludiu la spaima ce-l invadează mai tîrziu. Pentru nervii subțiri ai unui artist, pădurea de prăjini cu păsări crucificate, uneori cîte două și trei laolaltă, este un spectacol prea crud. Ceea ce se întîmplă acolo între bătrînul cu mîinile șiroind de sînge și pasărea care, „sgîrcită de furie și durere", îl privește cu „o cruzime arzătoare", îi rămîne fără îndoială străin poetului venit de la oraș. O imagine autentică din vechea luptă a omului cu natura — încleștarea dintre vînător și vînat — în care omul trebuie să învingă ca să supraviețuiască (căci

păsările de pradă, foarte numeroase, amenință viața satului) e percepută de intelectual doar ca un mesaj neliniștitor emanat de această lume naturală, necunoscută lui.

Poetul lucrează la un proiect artistic ambițios, o operă capitală, concepută în replică cu *Faust* de Goethe. Originalitatea poemului său ar fi trebuit să vină dintr-o schimbare a semnificației personajelor, accentul deplasîndu-se spre Margareta care ar fi devenit factorul principal al dramei, imaginea simbolică a eternului feminin sau, cum spune pretențios poetul, „o uriașă putere cosmică liberatoare".

Din cele ce urmează, ne dăm seama că artistul, în concepția lui Voiculescu, este foarte aproape de solomonar, creația fiind tot o „formidabilă activitate în duh" ca și magia. Gîndind într-un mod asemănător cu vraciul Berevoi, care aspiră să capteze, în spirit, un arhetip din vremuri străvechi, poetul se pregătește să descopere în adîncul spiritului său imaginea Margaretei lui Goethe și, mai departe, prototipul tuturor femeilor, pe mitica Eva.

Metoda lui de concentrare e însă mai laborioasă decît a omului primitiv (care se transpune în alt timp, convențional vorbind, prin asimilarea magiei sau a basmului), semănînd cu un exercițiu de voință din practica yoga: ochii închiși, respirația oprită un timp, stăpînirea bătăilor inimii, apoi dezvoltarea unei imagini mintale care crește și se amplifică progresiv, generînd „o beatitudine ca de haşiş".

Rezultatul ? Cînd deschide ochii, poetul vede cu uimire în fața lui pe... Margareta în carne și oase ! Această apariție feminină încîntătoare este însuși idealul de feminitate al scriitorului Voiculescu, conceput pe cale speculativă printr-un aliaj al frumosului artistic cu cel natural. *Zeiță* din tablourile clasice, perfectă prin proporția formelor, grația liniilor și armonia culorilor, de la părul revărsat unduios pe umeri și pînă la călcîiul mic și roz „ca la nimfele zugrăvite de maeștri", Margareta este, în același timp, un exemplar natural desăvîrșit, cu coapse „glorioase", cu glezna delicată și sugrumată" ca la *animalele de rasă*.

Prea frumoasă ca să fie reală, femeia îi apare poetului ca și cum ar fi coborît din miezul inspirației sale, încît el se simte fermecat ca un nou Pygmalion. Zadarnic ea îi spune că e Mărgărita, nora gazdei, cu alte cuvinte o țărancă frumoasă și nimic mai mult. Faptul real nu mai poate fi acceptat, căci credința artistului într-o plăsmuire ideală a atins un moment absolut prin acest transfer fantastic al imaginarului în real.

Copleșit de perfecțiune ca de o văpaie care îi învăluie în primul rînd rațiunea — simptom tipic pentru intelectualul lui Voiculescu — poetul este apoi fulgerat de un erotism intens, „un răscol sexual", necunoscut pînă atunci. Din acest moment, în lumea lui lăuntrică se produce o cristalizare de esențe, o concentrare a voinței într-un singur scop — cucerirea femeii. Omul de pînă atunci, liniștit și echili-

brat, devine deodată agitat, febril, întreprinzător, suferind o mutație în ocmportamnet care amintește de „nebunia" lui Aliman de a prinde lostrița cu orice preț sau de criza erotică a lui Charles. Toate mijloacele folosite pentru înduplecarea femeii sînt însă zadarnice. Atunci la fel ca tînărul pescar care, exasperat de eșec, își leapădă rațiunea și credința apelînd la magie, intelectualul, atît de sceptic față de eresurile populare, este gata să-și vîndă sufletul diavolului ca un nou Faust de dragul eternei Margareta. El cere, deci, sprijin unei vrăjitoare.

După scena obișnuită de magie — în care Voiculescu pune ca de obicei multă aplicație — mai interesant e momentul final al „iubirii magice", cînd cu eroul se petrece un fapt ciudat : într-o secundă, la fel de fulgerător cum apăruse, frumusețea Mărgăritei se preface într-o urîțenie absolută. Privind-o, eroul vede cu uimire în locul *zeiței* de pînă atunci o babă hidoasă ca o *strigoaică*.

Ce s-a întîmplat ? Ce sens are această metamorfoză a *frumosului* în *urît* ?

Dacă ne raportăm la viața interioară a eroului, schimbarea ar putea fi interpretată ca un joc al imaginației artistice excesive, un soi de festă a propriei *exaltări vizuale*, asemănătoare, să zicem, cu trecerea unui vis frumos în coșmar. Căci, în fond, frumusețea absolută spre care tinde eroul lui Voiculescu nu e decît obiectivarea unui *ideal*, subiectiv. Ce se află în afara *privirii* eroului ne rămîne străin, cum necunoscută ne rămîne înfățișarea *adevărată*

a femeii. Poate că privită altfel Mărgărita nici nu este o perfecțiune cum o vede eroul, la fel ca în cazul pădurarului Bujor. Un personaj al narațiunii susține chiar că nora lui Onișor e în *realitate* bătrînă și urîtă, știrbă și strîmbă, și că fiind vrăjitoare știe să facă farmece care o arată fragedă și frumoasă. Însă persoana care face această afirmație este ea însăși vrăjitoare și nu o putem crede. Dar, de fapt, pe cine putem crede într-o narațiune în care totul alunecă amăgitor între realitate și fantezie ? Să fie oare eroul victima unei șotii pusă la cale de vreun spiriduș al pădurii fermecate, precum regina Tatiana din *Visul unei nopți de vară* care s-a îndrăgostit de un măgar ?

Oricare ar fi sensul acestei treceri bruște a frumosului în urît, e limpede că varianta „negativă" a portretului Mărgăritei reprezintă reversul primei apariții. Chipul femeii hidoase apare ros de ulcerații, ochiul e „scurs ca un albuș de ou răscopt", carnea atrofiată, iar în locul freamătului ispititor al vieții, din corpul putred se răspîndește duhoarea morții.

Dacă ar fi fost o natură baudelairiană, eroul lui Voiculescu ar fi contemplat probabil cu un „ochi familiar" spectacolul degradării cărnii și, simțindu-se superior în spirit, ar fi gustat chiar expresivitatea urîtului. Dar această gîndire estetică modernă îi este total străină artistului din *Iubire magică* (ca, dealtfel, și creatorului său). El e însă atît de legat de idealul frumuseții clasice, încît vederea urîtului, asociată cu ideea morții, îi provoacă un șoc cu mult mai

puternic decît exaltarea inițială. Și nu numai atît. Iubirea născută din percepția frumuseții moare fulgerător, odată cu apariția urîciunii, lăsînd în urmă o „meteahnă" gravă, nevindecabilă :

„De atunci — spune eroul — nu mai sufăr femeile. Au pentru mine același miros crîncen, a moarte, cu care am fugit în nări din satul..."

Această fugă dramatică de la locul iubirii constituie o experiență limită a aventurii erotice, în proza lui Voiculescu anularea capacității de a iubi fiind ultima consecință imaginabilă a erosului.

Din nucleul dramei poetului din *Iubire magică* se desprind toate celelalte situații erotice existente în prozele lui Voiculescu, în variante mai apropiate sau mai îndepărtate de această schemă. Pretutindeni iubirea e aceeași floare abstractă crescută în imaginație, hrănită din frumusețea plăsmuirilor artistice, pînă la desprinderea de rădăcinile reale, care rămîn undeva, în urmă, înfipte într-un pămînt de instincte.

Pînă și într-o proză memorialistică, cum este *Amintiri despre pescuit,* episodul de dragoste cu o pescăriță, pe care îl povestește în trecere scriitorul, se încadrează în aceeași formulă livrescă a erosului. Impresionat de frumusețea falnică și armonioasă a pescăriței, scriitorul mărturisește că văzînd-o ieșind din apă, i se năzărise imaginea statuii Victoria de la Samotrace, coborîtă de pe soclu.

Ca de obicei, femeia însă nu se lasă ușor cucerită, și numai după mult timp eroul reușește s-o învingă, cu multe vicleșuguri, pîndind-o și încolțind-o ca pe un *vînat*. Observăm deci, ca o situație generală în prozele lui Voiculescu, că bărbatul, atras de o femeie, nu își propune niciodată s-o înduplece prin mijloace sentimentale, galante, ci încearcă *să o cumpere* sau *să o învingă* prin *viclenie*, comportîndu-se adică față de ea fie ca un colecționar de obiecte artistice, fie ca un vînător. Asentimentul celorlalte părți nu prezintă interes, deoarece perspectiva din care e privită femeia e totdeauna exterioară și îndreptată exclusiv spre forme.

După ce prima imagine (artistică) a „zeiței bălților" se estompează, pescărița începe să semene, în ochii iubitului, tot mai neliniștitor, cu un animal. „Avea un ușor ris care îmi amintea de nechezatul unei iepe cînd își cheamă mînzul" — declară eroul, consemnînd în același timp o schimbare în starea lui psihică: „De la o vreme, începuse să-mi fie frică".

Invadat de spaimă — care trădează aceeași retragere anxioasă a spiritului timorat de legile materiei ca și în cazul personajului din *Iubire magică* — eroul fuge de dragostea prea pătimașă a pescăriței.

Pe tiparul unei situații erotice foarte asemănătoare e lucrată și povestea *Sukuntala*, o narațiune prolixă și nu totdeauna convingătoare în articulațiile ei.

Un tînăr intelectual vine în satul copilăriei, la munte, ca să se întremeze după o boală grea,

în compania vărului său Dionis. Ajuns la conacul lui Dionis, primul lucru pe care îl face tînărul e lectura cărții lui Kalidassa, *Sakuntala* („în traducere englezească" — ține să precizeze) găsită în camera gazdei. Citită într-o singură noapte, pe nerăsuflate, cartea aceasta va juca un rol crucial în destinul eroului, același pe care l-a avut poemul dramatic *Faust* în viața eroului din *Iubire magică*.

Pe scurt, povestea se repetă. Tînărul privește atît de intens portretul desenat în carte, încît privirile lui ațițate de intensitatea reveriei sînt pregătite s-o recompună aievea. Nu e de mirare că frumoasa țigancă Rada, pe care el o vede mai tîrziu venind prin poiană, la mijirea serii, e identificată în imaginație cu fecioara sacră din povestea indiană :

„Aidoma. Același mers modulat în cîntec, aceeași statură cu forme pure, aceeași mîndră gingășie, pletele cu reflexe albastre încadrînd sumbrul oval al chipului covîrșit de ochii magici, sînii înfloriți pe negrul liman al pieptului și, mai ales, sub borangicul galben al veșmîntului, coapsele străvăzute ca două zeițe misterioase pe umerii gemeni cu chipul tainic al pîntecului."

Văzută a doua oară, Sakuntala i se pare și mai frumoasă. Acum contemplatorul nu-i mai descrie trupul, mersul, privirea, ci face o teorie a frumuseții (ca și cînd între prima și a doua apariție ar fi avut loc o operație de generalizare estetică) :

„Sakuntala nu era o frumusețe anume, ci frumusețea în sine și toată la un loc. Nu o frumusețe de nuri și drăgănele risipite în chip, împrăștiate pe trup, ci o frumusețe strînsă, densă, concentrată toată în fiecare parte, în orice mădular. Nu o frumusețe întîmplătoare, ci *una cu tîlc, o frumusețe cu destin*" *(s.n.)*.

Ca în *Sonete*, frumusețea feminină este asociată cu ideea *dumnezeirii*: „Frumusețea, ca și dumnezeirea, nu poate fi spusă, nici zugrăvită".

Ca de obicei la Voiculescu, eroul se îndrăgostește brusc și absolut de un model feminin livresc pe care îl asimilează cu un ideal al perfecțiunii. Și, bineînțeles, respectînd regula cuplului, țiganca îl ține la distanță pe adorator.

Tînărul este însă tot mai fascinat de frumusețea Sakuntalei, *fără nici o altă dorință decît de a contempla*, ceea ce echivalează cu un semn de egalitate între *iubire* și *percepția estetică*, fără acel „răscol sexual" de care era cuprins eroul din *Iubire magică*. Ca să fie cît mai aproape de idolul său și ca să-l poată *vedea* din cînd în cînd (căci ochii sînt, la Voiculescu, puntea de legătură dintre eu și frumusețea lumii), el se mută în șatra țigănească, lăsîndu-se nepăsător în voia unei degradări fizice și morale.

Aici intervine însă un element de ruptură în evoluția eroului, ca rezultat al intervenției unei idei din suprastructura teoretică a textului: dragostea lui nu este numai produsul

artificial al unei lecturi, este de fapt un *experiment*. Tînărul află cu stupoare că el a fost doar un obiect de experiment în mîinile lui Dionis, un *cobai*, prin care acesta a vrut să-şi verifice propria dragoste pentru Sakuntala-Rada. Cît timp a durat şederea tînărului în şatră şi el s-a afundat tot mai mult în iubire şi nebunie, Dionis a stat ascuns, regizînd, diabolic, din umbră, acest *spectacol experimental* care reedita întocmai un episod din trecutul său. Iar experienţa a reuşit deplin, căci tînărul a repetat exact, fără să ştie, atitudinile şi gesturile prototipului, justificîndu-i astfel pasiunea în ochii lui şi ai lumii.

Vasăzică, adevăratul îndrăgostit de Sakuntala nu este povestitorul, ci Dionis. Eroul nu a fost decît o copie a vărului său, o dublură inocentă, jucînd rolul de îndrăgostit într-o ficţiune pe care a luat-o drept realitate.

Explicîndu-i toate acestea, Dionis îi ţine tînărului şi o lecţie lungă despre maladiile personalităţii omeneşti, cu care, curios, îl convinge. Mai curios e însă că eroul se simte, într-adevăr, străin de povestea Sakuntalei şi de propria lui pasiune.

Prea complicatelor jocuri ale imaginaţiei le-ar fi trebuit probabil un alt cadru decît o şatră ţigănească, căci aşa cum se prezintă naraţiunea, mişcarea epică este greoaie şi artificioasă, alternînd între teoriile celor doi intelectuali, despre *frumuseţe, personalitate, voinţă, ego* şi *alter-ego, experiment* şi pitorescul vieţii ţigani-

lor, ambele direcţii părînd a-l tenta pe scriitor în egală măsură.

Şi povestirea nu s-a încheiat încă. Convins că într-adevăr o iubeşte pe Sakuntala, în urma experimentului, Dionis ţine să-şi regizeze un happy-end la propria *love story* : ca într-o operetă, el devine voievod al ţiganilor (prin adopţiune !) şi cere mîna Radei.

Acum e însă rîndul eroinei să-şi dezvăluie personalitatea reală (peste care cei doi au lipit poza Sakuntalei) : ea nu e fecioara sacră din mituri, ci o ţigancă „proastă" (vorba Kivei) care s-a lăsat ademenită de un hoţ de cai şi are şi un copil.

Dionis suportă foarte bine demitificarea obiectului pasiunii sale, dar în schimb se simte încurcat la ideea că trebuie *să iasă din scenă* şi nu ştie cum. Cum rămîne cu *destinul* ? — se întreabă însă îngrijorat tînărul văr, căruia au început să-i placă aceste spectacole experimentale, descoperindu-şi chiar şi o vocaţie de regizor. El furnizează ideea de a se folosi în continuare drept scenariu cartea lui Kalidassa. E o scenă curioasă şi de un comic involuntar această consfătuire a celor doi intelectuali care se străduiesc să potrivească destinul ţiganilor după un model livresc.

În sfîrşit, naraţiunea se poate încheia, nu însă înainte de a afla că şi bătrîna ţigancă Kiva, vrăjitoarea şatrei, a avut un rol în aceste „jocuri ale dragostei şi întîmplării". Dar în loc s-o vrăjească pe Rada, ca să i-o aducă lui Dionis

în braţe, supusă, a băut ea însăşi filtrul de dragoste. Ascunsă tuturor, drama Kivei pare să fi fost totuşi singura reală, căci ea e singura care nu suportă eşecul, ca toţi ceilalţi, şi se sinucide.

Dacă vocaţia erotică în proza lui Voiculescu este mai mult o *vocaţie estetică*, e posibil de stabilit o legătură între această înclinaţie şi cunoştinţele eroilor în domeniul esteticii. Se poate astfel uşor observa că aproape toţi bărbaţii care fac experienţa erosului sînt, la Voiculescu, artişti sau, cel puţin, iubitori de artă. Eroul din *Iubire magică* e poet ; cei doi adoratori ai Sakuntalei sînt boieri cu gusturi rafinate, cititori de poezie bună (unul face chiar aprecieri critice severe asupra calităţii unei traduceri literare) ; îndrăgostitul din *Căprioara din vis* e sculptor. Privirea calificată a specialistului, creator de frumos el însuşi, are o pondere însemnată în apariţia acestor frumuseţi născute în imaginaţie, după modelul zeităţilor din artele plastice sau al eroinelor literare. Mai mult decît atît, „îndrăgostirea" se confundă în mare parte cu procesul inspiraţiei artistice, şi în cazul poetului, şi în cel al sculptorului. Iar tînărul intelectual din *Sakuntala*, deşi nu mărturiseşte a fi poet profesionist, se trezeşte murmurînd versuri ori de cîte ori imaginea fecioarei ideale i se înfăţişează privirii.

Cît priveşte naraţiunea *Căprioara din vis*, aici *tema vocaţiei estetice* a personajelor devine esenţială, dezvoltată pe trei nivele ale textului : teoretic, erotic şi oniric.

Povestitorul, un sculptor de talent, prezintă în fața ascultătorilor săi, nedumeriți, o teorie a raporturilor originare dintre iubire, vînătoare și artă. După el, „arta, femeia și vînătoarea se echivalează, sînt totuna, alcătuiesc același elan unic, aceeași năzuință“ a spiritului uman spre *formă*. Căci Vînătoarea — spune el — înseamnă o apropiere de „izvorul viu al formelor animale, adică de tot ce e mai veridic, mai pur, țîșnind din originara matcă animală, maiestatea lebedei, sfioasa noblețe a ciutei...“, iar femeia „transfigurează pînă la divin frumusețea animală a tuturor formelor ce stau înapoia ei și urcă treptele pînă la ea, ca să fie transpusă dintr-o dată dincolo, în alt tărîm“.

Apoi teoria — în care transpare concepția despre arhetipuri și despre perfecțiunea formei a autorului *Sonetelor* — se concretizează într-o poveste despre iubire și vînătoare. O femeie frumoasă care seamănă, firește, cu o zeiță, a stîrnit cîndva pasiunea eroului. Dar de astă dată zeița din povestire e aleasă cu tîlc : zvelta domniță Irina descinde din prototipul Dianei, zeița vînătorii: Descriind-o, artistul are deci prilejul să sintetizeze într-un *portret simbolic* toate legăturile posibile, dintre artă și natură, dintre iubire și vînătoare, dintre femeie și vînat :

„Era tot ce poate zămisli mai perfect arta și natura. O urmăream pe furiș din ferestrele înalte cînd trecea prin parcul alb. Dacă se oprea, îndreptîndu-și boiul mîndru între ciinii

de vînătoare ce o înconjurau, era Diana, fecioara cerească. Cînd alerga pe alei, urmărită de salturile haitei, îmi îngheța inima : era aidoma unei căprioare gata să fie ajunsă și sfîșiată."

Din această iubire, oprită ca de obicei în stadiu virtual, eroul rămîne cu o operă de artă (un bust sculptat în lut) și cu un *vis simbolic*. Visul — visat în noaptea cu miracole a Bobotezei — ambiționează să fie o călătorie lăuntrică imaginară, pe axa timpului întors, la fel ca aventura magică a Berevoiului sau ca fantastica transgresiune spre origini a lui Amin : artistul se vede pe sine proiectat în preistorie, în pielea arhetipului său spiritual, care ar fi fost vînătorul ce a lăsat pentru prima oară să-i scape prada, ca să deseneze imaginea animalului —, are adică viziunea genezei întîiului fior de artă. Însă, ceea ce în *Pescarul Amin* și *Ultimul Berevoi* se lega organic cu structura de *oameni-fantastici* a personajelor respective care gîndeau noțiunea timpului la modul magic, nu se potrivește și pentru un intelectual, oricît de imaginativ ar fi el. Visul sculptorului rămîne sau o pură speculație estetică, sau — judecînd din finalitatea acelui bust de „Diană nepămîntească" sculptat ulterior — o imagine a inspirației artistice, „formidabila activitate în duh".

*

În romanul *Zahei orbul, tema privirii* tinde spre o semnificație mai ambițioasă.

Rămas fără vedere, Zahei descoperă existența unui alt mod de cunoaștere, lăuntric, realizat cu ajutorul spiritului. Anularea *privirii* deschise în afară, spre lume, ar însemna nu o pierdere de neînlocuit pentru erou, ci, dimpotrivă, deschiderea unei porți spre adevărata cunoaștere a esențelor, idee care concordă în genere — observația a mai fost făcută — cu semnificația mitului Marelui Orb sau al lui Zamolxe din credința lui Lucian Blaga.

Așadar, Zahei este în primul rînd un personaj *simbolic*, a cărui unică experiență ce ține s-o consemneze romanul e *orbenia*. Despre existența lui ca om *normal*, înainte de a orbi, scriitorul nu oferă decît cîteva elemente, suficiente însă pentru a contura portretul unui individ din lumea cea mai joasă a portului Brăilei : „Hamal de-a lungul tuturor schelelor pînă îngheța Dunărea, salahor apoi pe la binalele orașelor, se îmbătase în toate cîrciumile, cîntase, urlase, se bătuse, pînă ce după un chef strașnic se trezise orb. Băuse spirt otrăvit."

Alegerea unui asemnea exemplar uman, rudimentar, cu minte obtuză (nu știe nici ce vîrstă are) drept protagonist al unei mari drame interioare se justifică numai printr-o singură calitate a eroului, inegalabilă în ierarhia de valori a scriitorului : *vitalitatea*. Zahei e un uriaș, înzestrat cu o forță mușchiulară titanică, unul dintre acele monumente rare ale naturii vii de care Voiculescu se simte fascinat. Din nou își spune cuvîntul aici, cu o deosebită intensitate, *obsesia vitalității*.

Cele cîteva pagini din roman care își propun să surprindă din interior drama eroului sînt interesante tocmai prin ineditul obiectului : Zahei e un om care nu a luat niciodată cunoștință de sine și care nu posedă nici un instrument de cunoaștere în afară de simțuri. Pierzîndu-și privirea, el trăiește senzația anulării totale, ca și cum lumea însăși ar fi fost distrusă. Toate reacțiile naturii sale sălbatice se concentrează într-una singură : spaima de întuneric. Omul se află pentru prima oară singur cu sine, într-un întuneric care îl sperie ca pe un animal, și nu știe ce să facă.

Apoi, treptat, vitalitatea lui colosală, mutilată dar nu înfrîntă, începe să iasă din amorțire căutînd o evadare din beznă. „Șuvoiul de viață din el — spune scriitorul —, zăgăzuit de orbenie, îl silea fără voie și fără știrea lui să pornească pe alte căi ca să găsească înlocuitori ochilor pierduți."

Rămînînd în pielea personajului său, Voiculescu nu forțează acest moment de „iluminare" ; Zahei nu evoluează dincolo de universul lui rudimentar de senzații, dar își „învață" celelalte simțuri, auzul, pipăitul, mirosul, să preia funcțiile simțului atrofiat. Și rezultatul trudnicei lupte e că eroul începe „să vadă", adică să înțeleagă ce se întîmplă în jurul lui, fapt cu atît mai minunat pentru el, cu cît înainte, cînd era un om normal, nu văzuse nimic. Prin această trudnică sforțare spre lumina înțelegerii,

personajul orbului dobîndește o dimensiune *tragică.*

Romanul simbolic al destinului lui Zahei se oprește de fapt aici, în momentul cînd eroul își regăsește cele două valori ale privirii sale pierdute : lumina (acum o lumină interioară, înțelegerea) și libertatea de mișcare. Ce urmează de acum înainte, căderile și revenirile eroului, nu mai sînt revelatorii pentru drumul cunoașterii, ci se raportează la un alt strat al textului, *tema morală.*

Voiculescu intuiește că personajul său fascinează cu adevărat mai ales cînd e *privit din exterior* și se concentrează îndeosebi în descrierea lumii care-l *privește* pe Zahei și în imaginile lui Zahei însuși.

O suită de portrete ale eroului care nu seamănă unul cu altul punctează textul romanului, de la început pînă la sfîrșit, dezvăluind ca ax esențial *privirea.*

Prima apariție mai spectaculoasă a lui Zahei este cea din scena bîlciului, cînd orbul învîrtește roata. Măreția înfățișării lui vine, pentru acela care-l contemplă, din vigoarea rasei biologice :

„Cu capul înălțat și părul creț, filfiindu-i pe grumazul voinic, cu chipul tragic adîncit în durerea lui necunoscută, cu pieptul împlătoșat de mușchi vii împietriți sub opintire, cu șalele puternice și mijlocul arcuit de încordare, orbul era măreț. Nu ca un făt-frumos, ci

ca un aprig armăsar de viță strălucită, rătăcit printre gloabe."

Cînd apele vijelioase ale Buzăului îl aruncă pe mal, Zahei, prăbușit, păstrează în înfățișarea lui vitalitatea naturii, semănînd cu o buturugă uriașă sau cu un bolovan :

„Orbul, de durere, se ghemuise jos, cu capul în piept și mîinile între genunchi. Gol, năclăit de nămolul care încă nu se zvîntase pe el, semăna cu un bolovan năpraznic răsturnat din matcă ori cu o buturugă uriașă zvîrlită de ape."

La curtea lui Lagradora, ochi de femeie încep să cerceteze înfățișarea lui Zahei, adăugînd portretului noi amănunte care pun în valoare frumusețea sa deosebită : „părul răsucit în inele" „îi flutură pe grumaz, ca la haiduci" ; „capul bărbătesc, cu fruntea lată și înaltă" ; nasul care „răsare drept și semeț chiar dintre sprîncene fără nici o adîncitură sub frunte" ; gura „cu buze arcuite, umbrită de mustața mică, neagră" ; dinții „albi și întregi" ; „mijlocul șui și pîntecele tînăr".

Văzut în lumina soarelui, trupul lui Zahei, gol, întruchipează perfecțiunea unui atlet turnat în bronz : „Un cap splendid, pe un trup desăvîrșit. Un atlet pe carnea de bronz a căruia lumina chemată sau alungată de mișcările lui, juca mutîndu-și necontenit sărutările ca o gură aeriană."

În ochii sensibili ai grecoaicei Caliopi, care își petrecuse ceasuri întregi în muzee contem-

plînd statuile de zei, Zahei este ca unul dintre aceste modele de perfecțiune coborîte de pe soclu. Portretul amplu, imaginea trupului în mișcare cu fiecare mușchi precis pus în valoare, armonia și expresivitatea ansamblului, trădează același gust estetic rafinat pe care l-am găsit și în alte portrete voiculesciene :

„I-a admirat pe rînd șalele, șănțuite și turnate în mușchi de aramă șlefuită, spinarea lată cu oasele spetei ușor scoase în relief și întinse ca niște aripi ascunse în carnea încordată. În profil a uimit-o triunghiul trunchiului, larg sus pe toată lungimea urmărului, iar jos subțiat, sugrumat de îngustimea mijlocului, pînă în șoldul strîns lîngă trup. Apoi cînd roata i-l aduse în față, crezu că pășește spre ea cu pieptul aprins, una din statuile de mari zei sub care se oprise și visase îndelung în muzee."

În sfîrșit, văzut după ieșirea din ocnă, Zahei e un trup în ruină, îmbătrînit prematur, devastat de vicii, pictat cu aceeași grijă a detaliilor de linie și culoare, acum dizgrațioase :

„Un om de patruzeci de ani, voinic cît un taur, cu capul chel și gogonat ca un bolovan, cu pieptul și pîntecul otova de sub grumaz și pînă-n vintre, în chipul unui poloboc sprijinit pe bulumacele coapselor. Ochii boboșați, alburii ca de piatră nu se clinteau. Și în ciocanul nasului țevile nărilor se deschideau ruginite de tutun. Sub ele, niște fire țepoase, mustățile, ca la pește."

Personaj *simbolic* şi prezenţă *statuară* destinată privirii, orbul Zahei este şi purtătorul unei *teme morale* a cărţii. Zahei apare în roman ca un suflet chinuit, egal împărţit între bine şi rău, între virtute şi viciu.

După orbire, odată cu deschiderea interioară spre cunoaştere, Zahei parcurge şi un proces de iluminare morală, descoperindu-şi propria condiţie umană ignorată. El devine un om cuminte, blînd, bun şi vrednic, deosebit cu totul de bezmeticul beţiv şi bătăuş din lumea declasată a Brăilei. S-ar spune că Zahei şi-a găsit un drum lăuntric sigur, o cale a virtuţii, care impresionează pe cei din jur şi-i influenţează spre bine. Dar momentul de echilibru şi de cumineţenie nu durează prea mult, şi Zahei cade din nou în năravul beţiei şi al viciului.

Drama morală a lui Zahei conţine un punct tulbure asupra căruia scriitorul nu pare a se fi decis. Care este adevărata fire a lui Zahei ? Eroul este un om pur şi inocent pe care viaţa l-a înrăit lovindu-l printr-un şir de fatalităţi (mizerie, infirmitate, detenţiune, cazne) sau, dimpotrivă, Zahei e o natură umană inferioară, a cărei aspiraţie spre lumină e doar o amăgire ? Cu alte cuvinte, orbul Zahei este o *victimă a destinului* sau un *„caz" medical,* cum îl cataloghează doctorii, o victimă a alcoolismului şi a abrutizării ?

În prima parte a cărţii, scriitorul face o incursiune în copilăria lui Zahei, care îi dă personajului o şansă morală. Zahei e fiu de pes-

car, născut pe meleagurile bălților și ostroavelor, în acel spațiu al purității naturale, căruia îi aparțin, în genere, pescarii lui Voiculescu : Amin, Aliman, Gheorghieș. Printre puținele amintiri luminoase din mintea greoaie a lui Zahei sînt imaginile vieții din baltă : dulceața soarelui și a apei, libertatea de mișcare, fiorul luptei cu vînatul. Eroul are chiar și o filozofie naivă în legătură cu peștele, după care acesta s-ar afla la originea vitalității umane :

„— Mă, peștele te hrănește și te crește mare, mai abitir decît orice alte bucate. [...] Mă vezi, eu nu mîncam decît somn și morun. Nu de ăia mici, prinși în năvoade. Mi-i alergam eu singur și mă luptam cu ei în cîrlige."

Cînd, într-un moment de disperare, orbul se aruncă în Dunăre cu gînd să se înece, apa îl întîmpină, cu bucurie maternă, refuzîndu-i moartea. Zahei se pomenește înotînd voinicește, printre cărările de apă, ca un morun uriaș :

„Și iată că apele credincioase nu-l uitaseră : îl primesc bucuroase ca pe un făt în brațele lor puternice și-l mîngîie, în loc să-l înghită ca pe un nemernic. Înotătorul auzea cum ele îi dau iar gust și îndemn la viață."

De ce și-a ratat Zahei șansa pe care i-a oferit-o geneza lui acvatică e greu de presupus. Se pare însă că declinul lui a început încă înainte de a ajunge hamal la Brăila, de vreme ce dintr-o mărturisire a sa aflăm că a părăsit balta fugind „după ce smintise în bătaie la o refenea un sat întreg".

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

În altă parte a romanului, spre sfîrșit, prozatorul elimină din biografia spirituală a lui Zahei momentul legăturii cu natura bălții, ca posibilă sugestie a unei purități native. Textul îl prezintă acum pe uriașul orb ca pe o fire sălbatică, dominată de instincte și căreia natura îi stîrnește și mai mult pornirile pătimașe înnăscute :

„Se deslănțuise din fundurile lui oarbe iarăși omul sălbatic al tinereților lui șturlubate ; vechiul păgîn, pe care cîtva timp nenorocirile și ocna izbutiseră să-l biruie și să-l lege acolo în adînc.

Dragile meleaguri dunărene, cu vînturile lor umede, puternicele ape cu șuietul adînc, jocul înotului voinic care necontenit îl întinerea, desmățul chefurilor, toate împrejurările și ambianța locurilor și oamenilor unde se întorsese și poposise, îi răscoliseră drojdiile și puseseră la loc stihia lor nebună, fiara nedomesticită de odinioară, care-l stăpînise ca un demon."

Și deși scriitorul se străduiește să mențină față de erou o atitudine cît mai obiectivă, există un moment în text cînd naratorul însuși pare copleșit de mizeria morală a personajului său, stigmatizîndu-l într-o *privire* încărcată de silă morală și estetică :

„Umbla aproape gol. Se umflase afară din cale, părînd mai tăuros, chelise, dinții i se clătinau, burduful burții strîns zadarnic de o curea păcătoasă peste cămașa sfîșiată, și îmbă-

trînit, matofit, zvîrlit afară din vreme, se tăvălea din dealurile podgoriilor pînă-n șesul Brăilei în toate mocirlele de vin și rachiu al povernelor și cîrciumarilor."

Ultimul capitol al cărții, cu titlul *În satul Cervoiului*, un text elaborat separat și la o altă vîrstă de creație, adaugă dramei morale a orbului și o *semnificație parabolică*, lipită cam forțat de restul.

Zahei ajunge într-un sat de munte, atras de faima unui preot despre care se zice că face minuni, cu speranța de a-și redobîndi vederea. Dar preotul e un olog, un infirm la fel ca Zahei, și atunci orbul și ologul își contopesc forțele, ca în parabola biblică, pentru a face împreună o ființă întreagă. Urcat în cîrca lui Zahei, preotul Fulga îi împrumută orbului vederile, în timp ce, la rîndu-i, uriașul îl poartă cu picioarele sale și pe olog.

Scena în sine nu e extraordinară, căci se simte schema parabolei, iar exaltarea celor doi e lipsită de un fior biblic autentic. Tot ce se petrece în finalul cărții, drumul celor doi la bisericuța veche din vîrful muntelui, botezul unui copil, apariția șarpelui care cere lapte, moartea copilului și rugăciunea zadarnică a popii, plutește într-o atmosferă teatrală de mister păgîn. Popa moare fiindcă simte că s-au istovit în el puterile sacrului, și această moarte se vrea simbolică, la fel ca a ultimului Berevoi. Dar, de fapt, preotul nu săvîrșise niciodată

vreo minune, iar credința lui nu fusese decît un joc amăgitor.

Ultima imagine a lui Zahei, singur, îngenuncheat în fața altarului în biserica din vîrful muntelui, așteptînd alături de preotul mort trîmbița judecății de apoi, nu reușește să sugereze o rezolvare metafizică a dramei. Căci gîndurile lui Zahei nu se îndreaptă spre Dumnezeu, cum era de așteptat, ci spre calul preotului care fusese legat odinioară tot acolo, la pristol, și uitat ca să moară în singurătate și întuneric. Destinul mîndrului armăsar se întîlnește astfel cu al omului, el însuși în tinerețe un animal superb (oare preotul nu vedea în el tot un armăsar care-l purta în spinare ?), două naturi vitale înfrînte numai de moarte.

În ciuda multiplelor și difuzelor sensuri din care e alcătuit sau poate tocmai de aceea, întrupîndu-se oarecum livresc și parcă pentru a le obiectiva didactic, personajul Zahei nu este o mare realizare a lui Voiculescu. Hibrid și pe alocuri lipsit de complexitate, Zahei e mai mult un personaj al povestitorului decît al narațiunii însăși.

Valoarea adevărată a cărții lui Voiculescu stă în zugrăvirea colorată, pitorească și, în același timp, plină de autenticitate omenească, a vieții din mediile pe unde trece eroul. E vorba de o lume declasată sau, cum spune scriitorul, „la marginea cea mai dinafară a vieții sociale", prin al cărei tablou romanul *Zahei orbul* se înrudește cu *Groapa* lui Eugen Barbu.

Romanul — care e, de fapt, o povestire mai amplă — se structurează din episoade independente, cu locuri diferite de desfășurare (groapa Florească din București, un sat pe malul Buzăului, ocna, portul Brăilei, satul Cervoiului), nici unul dintre personaje în afară de erou netrecînd dintr-un episod într-altul.

Totuși, în fiecare dintre episoade se detașează un personaj mai important care se situează în imediata apropiere a orbului, asumîndu-și rolul de *călăuzitor*. De fiecare dată Zahei este remarcat de cineva (el *nu poate* alege) care intuiește posibilitatea unui folos de pe urma orbului, dar își ascunde acest interes sub masca carității.

Primul călăuzitor al lui Zahei e cerșetorul Panteră. Panteră este impresionat de măreția înfățișării lui Zahei pe care o evaluează cu un ochi de cunoscător, gîndindu-se că orbul ar putea fi un cerșetor extraordinar. Ca un regizor priceput (termenul aparține autorului), Panteră visează o mască și o costumație potrivită pentru lansarea lui Zahei ca cerșetor, ceva de personaj romantic :

„...o mantie neagră, dacă s-ar putea cu o pelerină ambițioasă lungă pînă-n pămînt, așa cum văzuse el într-o poză romantică. Așa ceva i-ar fi căzut orbului de minune. Mai ales că începuse să-i crească la loc pletele negre și cîrlionțate, tunse la piele în spital. Ce grozav ar fi fost să-l poată înfățișa cu capul gol ! Dar era încă prea frig. Era nimerită o căciulă de astrahan..."

Cerşetorul cu vocaţie de impresar are chiar o teorie despre arta prezentării vizuale cît mai avantajoase a unui cerşetor, conform căreia Zahei trebuie să se înfăţişeze în aşa fel încît „să stîrnească mila, amestecată cu uimire şi respect". „Pomana, gîndeşte eroul, avea să fie mai mare."

Dealtfel, Panteră însuşi e un astfel de personaj spectaculos ce *merită a fi privit*. Unica lui valoare e de natură plastică, vizuală : pielea cea bălţată „pestriţată peste tot de pete mari şi mici, cafenii-negricioase ori galbene", pe care şi-o expune toată vara prin bîlciuri, spre spaima femeilor şi copiilor.

Aşadar, scriitorul, el însuşi un regizor al propriului roman, îl introduce pe eroul său, *orbul*, pe scena unei lumi lacome de a *privi* (criticul Nicolae Balotă face o întreagă teorie a „lumii ca bîlci"), dar pe care acesta n-o mai vede, obţinînd un efect de contrast.

Experienţa spectacolului eşuează însă în ceea ce îl priveşte pe Zahei, căci eroul n-are vocaţie de cerşetor. De la primul său călăuzitor Zahei rămîne numai cu o iluzie : că îşi va regăsi vederile, printr-un miracol, la schitul din Dervent.

După ce apele Buzăului îl aruncă pe moşia grecului Lagradora, Zahei cunoaşte o perioadă de linişte. Curînd însă el atrage atenţia frumoasei Caliopi, ţiitoarea cruntului moşier, care este al doilea personaj ce-i influenţează des-

tinul. Caliopi, curtezană senzuală și cu gusturi rafinate, rîvnește să facă din orbul cel frumos un amant ideal, mai ales că „minunatele calități" morale ale acestuia („inima cu adevărat cinstită, sufletul simplu și nevinovat, așteptarea lui statornică și credința neclintită în tămăduire"), „adaose la cele trupești", îl recomandau pe Zahei pentru „toate marile izbînzi ale patimii", cum se spunea în romanele citite de ea. Caliopi se vrea deci o *călăuză sentimentală* a orbului.

Dar dragostea lor, ascunsă tuturor și lui Zahei însuși, se curmă brusc, aducîndu-i femeii moartea, iar orbului, nevinovat, ocna. A doua *experiență, sentimentală*, a lui Zahei eșuează la fel ca prima.

Scena prinderii uriașului de către jandarmi pentru a fi dus la ocnă este de o expresivitate remarcabilă, amintind tabloul mitologic al răpunerii ciclopului de către oamenii lui Ulisse :

„Jandarmul se depărtă puțin și alese o frînghie lungă din cele aduse de oameni. O încercă : era trainică. Și îi făcu un ochi la capăt. Alese apoi un om mai îndrăzneț, îl dăscăli încet să n-auză orbul și-i puse un drug în mîini. Zahei simțea că i se pregătește ceva și se ațintea încordat din toate laturile, cu gura căscată ca să auză mai bine orice mișcare din jur.

Deodată jandarmul învîrti arcanul și-l învîrti drept deasupra orbului. Lațul bine țintit alunecă pe cap, se opri pe umeri și, dintr-o

smucitură, se strînse pe grumaz. Alţi trei-patru săriră şi traseră.

Zahei se clatină cu ochii lui orbi ieşiţi din cap. Cu cît se înţepenea încordîndu-se înapoi, cu atît nodul se strîngea mai tare. Totuşi, izbuti să apuce frînghia întinsă şi cu o sforţare uriaşă începu să tîrască spre el ciorchinul de oameni agăţat de celălalt capăt.

În acea clipă omul cu drugul se apropie pe la spate şi-l plezni cu toată puterea peste încheieturile genunchilor care tremurară şi se îndoiră.

Sub o nouă lovitură orbul se prăbuşi tot, ca un trunchi doborît, sugrumat de odgonul de care se aninaseră şi trăgeau acum toţi.

Şi căzu lîngă leşul în preajma căruia se bătuse.

Tăbărîţi acum ca furnicile pe-un cărăbuş răsturnat de vînt, îl apucară de mîini, de picioare, de pulpe, de grumazul sugrumat şi-l legară cu zece frînghii butuc."

Dar episodul memorabil al romanului e *Ocna*. Scriitorul reuşeşte aici o adevărată performanţă artistică pe o temă dificilă, evitînd clişeele literaturii melodramatice despre „dezmoşteniţii vieţii", dar şi excesul de efecte tari.

Privită — primul contact cu o lume înseamnă, la Voiculescu, totdeauna o *privire* — ocna e un monument pe verticala adîncului, o neagră catedrală gotică săpată în rocă strălucitoare sub lumina rece a candelabrelor de sare : „beznă

cu scînteieri de diamante, ziduri ca ale palatelor din basme, bolți amețitoare sub care se clătinau ca un candelabru coboritor gurile cu răsuflet tot mai rece și mai negru al găurilor de galerii părăsite din pereții găunoșiți..., sîmburii de lumină mișcători ca niște licurici..., toată înspăimîntătoarea măreție de negre catedrale scobite unele în altele și unele peste altele..."

În ocnă, viața, silită să se limiteze la două dimensiuni, *adîncul* și *întunericul*, încearcă să copieze adevărata viață care se desfășoară în lumină, sub bolta cerului, dar această copie iese schimonosită și pervertită.

Ocnașii sînt la Voiculescu o obște umană, cu legi nescrise, dar bine stabilite de-a lungul timpului, ca pescarii sau vînătorii de pildă. Cînd printre ei este adus un nou sosit, ocnașii îl întîmpină cu ură și răutate ; batjocorit și chinuit fără milă, trecut prin probe și încercări, pus la corvezi umilitoare, siluit și pîngărit, noul venit face un fel de ucenicie pînă se rodează și ceilalți îl acceptă. Numai apoi e ridicat la rangul de ocnaș adevărat.

Scriitorul a intuit că mijlocul cel mai adecvat de descriere a lumii ocnei e contemplarea dinlăuntru care să o surprindă în existența ei cotidiană, degradată, dar nu dezumanizată. Ocnașii cunosc toate sentimentele „normale", pasiunea, ura, ambiția, solidaritatea, camaraderia, invidia, fac politică de grup, se tem de

șefi și de semnele rău prevestitoare, cred în vrăjitor și în popă. Cînd stau uneori seara la povești, ca la o șezătoare de țară, sufletele lor cunosc clipe de purificare și înseninare care-i fac să viseze copilărește la zîne și cai înaripați. Primăvara, venirea rîndunelelor e așteptată cu emoție, și cel care zărește primul o rîndunică pe infimul petec de cer de deasupra ocnei e răsplătit de obște. Cele cîteva fire de buruieni răsărite ici-colo de-a lungul zidului de miazăzi, unde bate puțin soare, sînt vizitate cu evlavie în fiecare duminică dimineața, udate cu apa cărată în gură, numărate și îngrijite ca niște odoare de preț.

Dar ceea ce aduc mai cu seamă osîndiții lui Voiculescu din lumea din afară și transplantează în ocnă e patima, un univers de patimi sălbatice, izvorîte din marea sursă a vitalității naturii. Nevoia de dragoste a unor firi primitive, care nu au nimic mai viu decît instinctele, se răstoarnă, în condițiile claustrării, într-o izbucnire colosală a viciilor. Noaptea, ocna colcăie de mișcările patimilor pervertite, „bucurii spurcate ale întunericului". La lumina zilei însă, spectacolul capătă un aspect de viață banală, cu atitudini aproape burgheze. Deși are un aer de farsă grotescă, el transmite de undeva din interior un fior tragic.

Pentru Zahei ocna reprezintă — acesta e unul dintre elementele simbolice ale romanului — momentul cel mai *luminos* al vieții lui. Zahei nu percepe *întunericul* ocnei, pentru că el

este cufundat într-un întuneric mai puternic, al lui. Cît despre *adîncimea* ocnei, orbul are intuiția că hăul uriaș săpat în muntele de sare e identic cu adîncul sufletului, acum descoperit. De aceea, Zahei începe investigarea ocnei cu o rîvnă extraordinară, punînd în acea coborîre de unul singur în adînc, pe drumul de sare marcat atît de ingenios, sentimentul unei aventuri existențiale.

În ocnă, *călăuzitorul* lui Zahei, cel care se interesează de soarta orbului e Boeru, unul dintre șefii ocnașilor. Boeru e, cum spune naratorul, „un ocnaș mare", care întruchipează tot ce are ocna „viu, dîrz și nestins omenesc" în ea. Autoritar, viclean și diplomat, cu purtări distinse, afectînd mărinimie și dezinteres, cu legenda lui de aristocrat decăzut, Boeru e cel mai complex dintre personajele care își intersectează destinul cu cel al lui Zahei. Și, ca un paradox al întîmplărilor omenești, ocnașul nu pune nici un interes material în legătura sa cu orbul ; Boeru vrea numai să-l atragă pe Zahei în cercul său, să-i pătrundă taina și să se fălească cu prietenia uriașului.

Dar Boeru moare, lăsînd în urma lui sentimentul unei pierderi irecuperabile. Ocna decade, „pravila originală scrisă pe tablele de sare ale adîncului" — cum spune atît de inspirat povestitorul — se șterge, odată cu moartea acestui ultim mare ocnaș. O *temă a declinului* se insinuează parcă în text, în tonul profetic cu care este vestită ieșirea din

scenă a lui Boeru, erou din stirpea acelor *ultimi* reprezentanți ai unor lumi vechi.

Partea ultimă a romanului, scrisă de o mînă grăbită și stîngace, nu se ridică la valoarea episoadelor anterioare. Zahei are un timp drept călăuză o femeie modestă care ar vrea să-l ia de bărbat, pentru ca apoi orbul să ajungă la popa Fulga din satul Cervoiului.

Popa e un personaj voiculescian tipic, fără vocație de preot, „om de flăcări" bîntuit de toate marile patimi ale firilor vitale : setea de avere, femeile și dragostea de cai.

Bătrîn acum și olog, popa vede în Zahei nu pe orbul ce are nevoie de caritate creștină, ci un ajutor pentru sine, pentru înlocuirea picioarelor lui oloage. Printr-o ironie pe care o bănuim involuntară, preotul îi oferă lui Zahei sursa cea mai puțin spirituală de existență : rolul unui animal.

Să remarcăm că nici unul dintre călăuzitorii lui Zahei nu au crezut în idealul orbului de a-și regăsi vederile. Apoi, că toți au murit de o moarte nefirească : Panteră înecat în apa Buzăului, Caliopi strînsă de gît, Boeru prăvălit cu uriașul glob de sare, în sfîrșit, preotul anulat de propria lui lipsă de vocație, ca și cum imixtiunea lor vinovată în viața orbului inocent s-ar fi cerut pedepsită. Un *măscărici*, o *curtezană*, un *ocnaș* și un *preot* — iată-i pe călăuzitorii orbului printr-o lume de vicii și deșertăciuni omenești.

Și, dintre toți, cel mai mare e Boeru, ocnașul, singurul pe care orbul nu-l poate uita, întîlnindu-l mereu în *întunericul* visurilor lui. Căci sensul esențial al dramei lui Zahei se află în această confruntare cu întunericul, perpetuă, fără ieșire, punct inițial și final al destinului său. Nici înțelepciunea și nici bunătatea, dobîndite la „școala orbenei" (și pierdute apoi cu ușurință) nu-l pot consola pe eroul lui Voiculescu de lipsa vederii, a *privirii* deschise spre univers.

ARTA POVESTITORULUI

Povestitor, și nu nuvelist sau romancier, Voiculescu își datorează prestigiul de prozator într-o foarte mare măsură talentului său de povestitor. Unii critici (N. Balotă, N. Manolescu) au acreditat chiar ideea că *povestirea* ar fi în cazul lui Voiculescu superioară materiei ce face conținutul povestirilor, cu alte cuvinte că *expresia* narativă e aceea care dă adevărata valoare narațiunilor.

Deși nu acesta este punctul nostru de vedere — căci am încercat să demonstrăm existența în proza scriitorului a unui nucleu substanțial de o pregnantă originalitate — nu e mai puțin adevărat că arta povestirii atinge în paginile sale cota înaltă a virtuozității. Scriitorul știe să nareze ca puțini alții, într-un stil degajat, fără efecte greoaie și fără artificii, captîndu-și

cititorul de la primele cuvinte, pentru a-l conduce apoi, fără împotrivire, pe înălțimile amețitoare ale *tensiunii* sau, după voie, în spațiul liniștit al *umorului*.

Deși s-a vorbit despre Voiculescu ca despre un poet care scrie și proză, e o eroare să credem că proza sa aparține acelui gen numit „proza poeților". Nu lirismul caracterizează paginile unor narațiuni ca *În mijlocul lupilor, Lostrița, Capul de zimbru* și celelalte, ci cel mai pur stil epic, adică succesiunea alertă a întîmplărilor, conduse abil de un bun povestitor. Dealtfel ar fi fost de mirare, poate, ca Voiculescu să ajungă autorul unor poeme în proză, cîtă vreme chiar poeziei lui îi lipsea de cele mai multe ori lirismul. Eliberați de imaginea succesiunii reale a componentelor operei lui, care așază poezia înaintea prozei, și pe poet înaintea prozatorului, ne-am putea crea o imagine ideală a acestei opere în care — de ce nu ? — prozatorul Voiculescu scrie și poezie.

În general, întîlnim la Voiculescu două tipuri de narațiune : o povestire cu *ramă*, adică *povestirea în poveste (În mijlocul lupilor, Sezon mort, Behaviorism, Iubire magică, Căprioara din vis, Capul de zimbru)* și o alta, fără cadru, la care auditoriul e imaginar sau potențial *(Chef la mănăstire, Lostrița, Taina gorunului* etc.). În cazul primului tip, mai complicat, tehnica narațiunii presupune stabilirea unor relații pe de o parte între povestitor și lumea istorisirii lui, pe de alta, în exterior,

între povestitor și auditoriu, din rețeaua imprevizibilă a acestor relații țesîndu-se atmosfera contextuală a povestirii.

Privitor la raportul creat între povestitor și întîmplarea povestită de el, primul lucru care ne reține atenția — cum observă și Nicolae Manolescu — este situarea povestitorului *în afara* lumii din poveste. În aceasta constă, de fapt, și principala deosebire față de narațiunea lui Sadoveanu, cu care Voiculescu a fost adesea comparat. La Sadoveanu, în *Hanul Ancuței* de pildă, între povestitor, eroi și ascultători se produc interferențe și identificări, căci ei aparțin *aceleiași lumi* și chiar, de multe ori, aceluiași tip uman.

La Voiculescu în schimb, umanitatea din interiorul poveștii se diferențiază radical de personajele ramei și de povestitorul însuși. Povestitorul e un intelectual, spirit cultivat, produs al civilizației moderne (medic, poet, sculptor etc.), în timp ce eroii povestirilor sînt vînători, solomonari, hoți sau călugări, ceea ce seamănă cu un adevărat aranjament contrapunctic.

Întîmplarea povestită debutează de obicei cu *plecarea* povestitorului din mediul său social, *orașul*, și cu intrarea într-o lume inedită, acel spațiu natural sălbatic, situat într-o zonă montană (nici una dintre povestirile spațiului acvatic nu este construită astfel). Fie că face această călătorie la inițiativa unui prieten, fie că merge să lucreze sau să se odihnească, po-

vestitorul nu pleacă din oraș cu gîndul aventurii (dimpotrivă, el caută liniștea) și mai puțin încă din dorința de a rămîne acolo. E pur și simplu vacanța unui orășean care merge să-și destindă nervii în mijlocul naturii, păstrîndu-și tabieturile unei vieți confortabile și igienice.

Străin de lumea arhaică unde se găsește pentru un timp limitat, povestitorul va povesti o întîmplare care l-a implicat, ca erou sau ca martor, *fără voie*. E o întîmplare stranie, *unică* în existența lui, cu o forță de impresionare ce nu se poate uita. Această stare de *tensiune* unică, trăită cîndva și pe care memoria lui a păstrat-o neschimbată, povestitorul dorește s-o transmită și ascultătorilor săi.

Într-o singură narațiune povestitorul manifestă interes și curiozitate pentru lumea sălbatică în care se află, lăsîndu-se în *mod conștient*, deliberat, atras în întîmplarea ce va deveni povestea lui. E vorba de judecătorul din povestirea *În mijlocul lupilor*.

Magistratul — care își petrece un timp mai îndelungat într-un sat de munte, unde își exercită profesiunea — se interesează de viața spirituală a localnicilor, schițîndu-și chiar un proiect de studiu despre rudimentele de drept popular și obiceiurile pămîntului. De aceea el se simte atras și de ciudatul Lupar, pe care colectivitatea satului nu-l acceptă. Întîlnirea aceasta între un intelectual și personajul pe care l-am numit *om fantastic* — unică în proza

lui Voiculescu — stabilește o afinitate de esență între povestitor și lumea poveștii. Peste capul umanității comune, care respinge orice consideră *anormal*, povestitorul-intelectual își găsește temele tocmai în ceea ce este *insolit, extraordinar*. Iar în cazul acesta îl interesează nu ostilitatea satului față de Lupar, ci dîrzenia acestuia în „lupta vieții", forța cu care biruie lumea dușmănoasă.

Efectul produs de întîmplare asupra povestitorului — cu care, la rîndu-i, el își va impresiona auditoriul — își relevă întreaga semnificație în finalul poveștii. În aproape toate cazurile, după ce *tensiunea* a atins punctul culminant, prin dezvăluirea unor forțe oculte ale naturii, povestitorul *părăsește precipitat* lumea povestirii. Eroul din *Iubire magică* este atît de tulburat de ritualul de magie erotică la care a asistat, încît fuge din satul de munte cu o viteză pe care numai spaima paroxistică o poate da. Pictorul din povestirea *Căprioara din vis* se îmbolnăvește grav, apoi trece printr-o lungă convalescență, revenindu-și numai după mult timp. Pînă și lucidul judecător din *În mijlocul lupilor*, deși plecarea lui din sat nu părea iminentă, după aventura teribilă din noaptea Sfîntului Andrei, părăsește locurile în grabă, „ca un nebun", bucuros de a fi fost chemat la București.

Între *fantasticul* povestirii și *realitatea* povestitorului, Voiculescu interpune, cu inteligență, o *pauză a rațiunii*, numită *boală, spaimă*,

delir, după care abia eroul își poate reveni la condiția inițială.

Revenirea aduce, odată cu starea de spirit *normală*, o îndoială în legătură cu realitatea întîmplării. „Uneori îmi vine să cred că am visat" — mărturisește povestitorul din *Sezon mort*, iar eroul din *Iubire magică*, cel mai zguduit dintre toți, rămîne cu o nedumerire pentru întreaga viață : „Nici acum nu știu bine ce a fost. Și *dacă a fost*" *(s.n.)*.

Povestea ocupă deci în șirul de trăiri din existența povestitorului un spațiu aparte, pe care memoria sa nu-l poate lega de celelalte. E ca și cum aventura din acea lume sălbatică, păstrătoare de vechi taine, intelectualul a receptat-o cu ajutorul unor semnalizatori obscuri ai ființei sale, aflați în zona subconștientului, și pe care rațiunea sa nu-i poate repera ulterior. Pentru demersul narațiunii, această îndoială a povestitorului față de propria povestire este un factor de excepțională abilitate tehnică, fiindcă sporește tulburarea auditorului și, cu ea, interesul pentru poveste.

Relațiile ce se stabilesc între povestitor și lumea povestirii în proza lui Voiculescu nu pot face abstracție de rolul *prietenului* alături de care a fost trăită întîmplarea. Prietenul, tot un intelectual, poate fi chiar eroul poveștii ca în *Sezon mort*, sau, printr-o schimbare de roluri, *martorul*, ca în *Iubire magică*, destinul *povestitorului* și *prietenului* asemănîndu-se și interferîndu-se. În *Sakuntala* se produce chiar un

fenomen de contaminare între cele două personaje, care duce la repetarea întîmplării.

Interesant e însă mai ales faptul că povestitorul nu mai știe *ce s-a întîmplat cu acest prieten, ulterior,* în *viața normală,* dezinteresare ciudată care se întîlnește cu refuzul de a revedea locurile unde a trăit întîmplarea. Nici o curiozitate nu-l îndeamnă să-l caute pe prietenul de odinioară, să se confrunte cu el, singurul în măsură să-i confirme realitatea întîmplării. Chiar cînd cineva din auditori deține o informație privind destinul ulterior al acestui personaj *(Iubire magică),* vestea pare incredibilă, căci potențează, acum *din unghiul realului,* ideea că prietenul e *irecuperabil* pentru lumea normală (omul a înnebunit). Enigmatic, *prietenul* rămîne un personaj al povestirii, alter-ego fantastic al povestitorului, înghițit de povestire.

Celălalt element în raport cu care se desfășoară povestirea e *auditoriul.* Un grup de intelectuali, aflați împreună printr-o împrejurare oarecare (uneori la vînătoare), stau de vorbă „despre multe și de toate". Ca intelectuali, deci ca oameni care au mintea saturată de livresc, ei doresc să asculte o întîmplare neapărat *adevărată.* Un plictis și o dezabuzare de literatură sînt deci obstacolele pe care le are de înfruntat de la început povestitorul.

Față de *Hanul-Ancuței* sau *Decameronul,* unde ascultătorul era el însuși un virtual povestitor, fiecare avîndu-și povestea sa — com-

petitivă în context —, la Voiculescu se creează o delimitare mai netă între psihologia auditoriului și cea a povestitorului. Auditoriul are rolul de a fi neîncrezător, sceptic, în timp ce povestitorul, solidar cu povestea lui, trebuie să înfrîngă pas cu pas această neîncredere, ca într-un fel de competiție a imaginarului cu realul.

Important e, așadar, în primul rînd începutul narațiunii. Un povestitor demarează decis „sfichiuindu-i cu ochii" pe ascultători și nedîndu-le nici o posibilitate de reolică : „Dar, de data asta, povestea e adevărată" *(Chef la mănăstire)*. Altul însă e întîmpinat cu totală neîncredere de auditoriu care își rîde de exaltarea lui. Pînă și *chipul* povestitorului devine o piedică serioasă în calea poveștii, căci ochii stinși ai eroului, bătrînul sculptor *(Căprioara din vis)*, falca de jos „decăzută", gura știrbă și mîinile tremurătoare nu par a promite o povestire *tensionată*, fremătînd de viață adevărată, cum își doresc ei.

Atmosfera creată de auditoriu poate constitui uneori și o forță coagulată pentru povestire, un *catalizator* al ei. Odată, de pildă, se vorbește despre vînătorile majore de odinioară. Gazda aduce albume cu reproduceri după desenele primitive pe teme cinegetice, și auditoriul se înflăcărează în legătură cu subiectul, tulburat de imaginea vînătorii din preistorie. Pe acest fundal psihologic, un judecător povestește o întîmplare despre lupi, pe care o

uitase pînă atunci sau nu o înțelesese în înțelesurile ei profunde *(În mijlocul lupilor)*.

Un debut original are povestirea *Sezon mort*. Auditoriul format din vînători e saturat de povești vînătorești, umflate și interminabile. Un nou sosit, nevînător, le aruncă mănușa provocîndu-i să mai povestească și altceva. Oare unui vînător nu i se întîmplă nimic cînd nu vînează ? — întrebă el batjocoritor.

Această luare peste picior adresată unor virtuali povestitori și are rostul ei psihologic în tehnica povestirii, căci se stîrnește ambiția și dorința de a șterge ironia prin calitatea unei povești excepționale. Așa se și întîmplă : imediat unul dintre cei prezenți răspunde provocării și povestește o întîmplare din vremea sezonului mort.

Dacă povestirea e într-adevăr captivantă, auditoriul, sedus, „stă atîrnat de gura povestitorului". Dar nu pînă la sfîrșit. Uneori fluxul povestirii e întrerupt de unul dintre auditori.

Întreruperea — un suspans care ține treaz interesul cititorului și, totodată, lungește povestea — poate să fie o întrebare cu privire la un amănunt nesemnificativ :

— „Și ce făceați cu atîtea mortăciuni ?" — întreabă cineva pe vînătorul din *Sezon mort*. La care ceilalți sar imediat și-l apostrofează :

„— Lasă-l, domnule, ce interes are ?..."

Întreruperea poate să însemne și o îndoială cu privire la *adevărul* poveștii, și atunci se iscă o ceartă în toată regula între ascultători :

„— Vulpea ! strigă unul din noi.

— Exact ! Cu o vulpe, întări povestitorul.

— Asta nu se poate ! sări ars unul dintre ascultători.

— Ce ? întreabă doctorul.

— Ciinii nu se împerechează cu vulpile niciodată.

— De ce nu ? se amestecă, arţăgos, altul. Sînt împrejurări cînd...

— Dumneata ai auzit de împreunări între pisici şi iepuri, năvăli un al patrulea... Eu...

— Imposibil, eresuri populare ! răcnea cel dintîi. Un om cu scaun la cap nu poate susţine aşa ceva. A fost pur şi simplu o căţea venită din sat.

— Asta s-o crezi dumneata, a fost vulpea ! ţineau morţiş, adversarii".

Dacă povestirea are, într-adevăr, calităţile dorite (e *autentică, necunoscută şi în afara şabloanelor),* naratorul nu se teme de aceste întreruperi cu caracter ostil. El aşteaptă calm potolirea spiritelor, cu „un zîmbet dispreţuitor", care e semnul superiorităţii lui faţă de auditoriu, el, unicul deţinător al poveştii într-un grup a cărui raţiune de existenţă e chiar povestea.

Se întmplă însă ca povestitorul să aibă reputaţia unui „mare scornitor de poveşti", ca nenea Tase din *Behaviorism* .În acest caz, auditoriul nu-i acordă poveştii nici o crezare, desfătîndu-se în schimb cu şicanarea povestitorului. Se pun întrebări fără noimă, se cer

detalii neînsemnate și, mai ales, i se găsesc inadvertențe în relatarea faptelor. Care e „comportamentul" povestitorului nu e greu de ghicit : nenea Tase se supără, mai în glumă, mai în serios, pe „caraghioșii" care pun întrebări, „holbîndu-se fioros" la cîte unul. Povestitorul e aici un fel de „profesionist" în materie și ar dori să-și facă „meseria" cu tot dichisul, fără a fi întrerupt. În *Behaviorism* se vorbește mult în afara poveștii (povestitorul își apără povestea ca un avocat), atmosfera e veselă și gălăgioasă, ducînd la degradarea misterului poveștii.

Intervenția auditoriului nu influențează, desigur, conținutul poveștii, rămînînd în esență un artificiu de tehnică. Doar spre final povestirea își modifică ușor cursul prin încorporarea unui element care semnifică o adaptare la condiția intelectuală a auditoriului : cineva oferă o explicație rațională, în termeni științifici, întîmplării fantastice.

„— Exagerezi, președinte — spune un ascultător după ce judecătorul și-a încheiat povestirea despre Luparul care știa să-și impună voința lupilor. Eu cred că văpaia omului dumitale era un fosfor oarecare, un putregai, cum face lemnul unor anume copaci, cu care el își îmbibase mîinile și obrazul, ca să ție în respect fiarele."

Altă dată, vraja erotică este explicată în mod prozaic ca un fenomen fizic de emisie-recep-

ţie a vibraţiei undelor cerebrale : „Vraja ? E destul ca printr-o practică oarecare pe lungimea de undă a vibraţiei tale să se adapteze unda unei alte voinţe, rea sau binefăcătoare, pentru ca vraja să se şi înscăuneze“ *(Iubire magică)*. Chiar farmecul lunii de care Voiculescu abuzează mai mult decît un scriitor romantic (magia are loc mai ales sub lumina lunii) este bagatelizat printr-o interpretare medicală : Charles a fost lovit de o „inlunaţie“, adică de acţiunea nocivă a razelor lunii asupra creierului. „Aşa cum alţii capătă insolaţie, sînt persoane simţitoare la razele mult mai magnetice ale lunii“ *(Sezon mort)*.

Ce semniifcaţie are oare această *replică secundară* care se insinuează în unele povestiri ale lui Voiculescu, propunînd o rezolvare a fantasticului ?

Desigur că acest impuls spre explicarea raţională a fenomenelor lumii înconjurătoare vine din formaţia pozitivistă a medicului Voiculescu, dar nu e mai puţin posibil ca *replica secundară* să fie, din perspectiva artei narative, o capcană în dialectica producerii fantasticului.

Pe de o parte, ea ilustrează imposibilitatea povestirii de a se desprinde de universul spiritual al auditoriului căruia se adresează : fugind de livresc, în căutarea „trăirii“ adevărate, povestea se întoarce la livresc („Am citit undeva asta“ — e argumentul peremptoriu pe care se sprijină replica secundară). Pe de altă parte însă, explicaţiile naiv-ştiinţifice date magiei sau altor fenomene oculte nu reuşesc să echilibreze

povestea, adică să anihileze neliniștea pe care ea a creat-o. Cînd un medic din auditoriu lămurește nebunia cuiva în termenii diagnosticului clinic („psihoză excito-maniacală", „delir sistematizat", „ereditate încărcată" etc.) nimeni nu-i poate lua în serios teoria. Pe chipurile „alterate ca de o spaimă" se citește convingerea că nebunia prietenului din povestire are alte cauze, obscure, rămase ascunse în lumea întîmplării fantastice din poveste. Ceea ce părea o decizie a povestirii spre real, nu este decît o strategie a fantasticului. Replica secundară e acea „portiță de scăpare către explicația naturală" dată fantasticului, despre care vorbește Țvetan Todorov, portiță, care „trebuie să fie destul de îngustă ca să nu te poți sluji de ea".

O legătură particulară între povestitor și cadru, degajîndu-se din stratificarea complexă a mai multor planuri temporale, se întîlnește în excepționala povestire *Capul de zimbru*.

Sursa poveștii pare a se afla aici în chiar psihologia ascultătorului, *unicul ascultător* dealtfel, care intră în scenă înaintea povestitorului. Pe scurt, un intelectual, scriitor se pare, suferind de „nervi", se pregătește să-și întîmpine „teribila" criză închis singur în casă și privegheat cu strășnicie de la distanță. Inginerul G., un prieten, pătrunde totuși cu forța în acest spațiu psihologic inviolabil și, povestindu-i o întîmplare „formidabilă" despre o marcă filatelică rarisimă, îi anulează criza.

Surprinzător în acest caz nu este numai rolul de catharsis pe care îl îndeplinește povestea

față de ascultător, cît mai ales mecanismul psihologic particular al legăturii dintre ascultător și poveste. Ascultătorul trece *în prezent* printr-o stare de spirit foarte asemănătoare cu acea traversată atunci, *în trecut*, de eroii întîmplării : aceeași așteptare apăsătoare, ca „o teroare izvorîtă din cosmosul lăuntric ; aceeași „teribilă tulburare", pe fundalul unei naturi ostile, cu vînt năpraznic, cu viscol și frig. Regresiunea în timp, pe care o trăia de obicei eroul fantastic al poveștii, o trăiește aici ascultătorul, care se simte transpus „aievea" în „contemporaneitatea tragicei existențe", consumate cîndva. La fel cu magia practicată de Berevoi, povestirea își relevă puterea magică de a-l transporta pe ascultător „în acuitatea spațiului și timpului de atunci cînd se petrecuse".

O altă tehnică de realizare a tensiunii întîlnim în povestirile fără ramă, unde dramatismul se realizează numai prin virtuțile textului narativ. Un exemplu interesant în acest sens e *Lostrița*, asupra căreia ne vom opri mai mult.

În *Lostrița*, ambiguitatea pe care textul o întreține pe tot parcursul e cea legată de personajul *lostriței*. Este lostrița un pește blestemat care îi duce la pieire pe pescari sau o femeie cu aparență de pește ? Ce-l distruge pe Aliman, ambiția nesăbuită a vînătorului prea orgolios sau dragostea cu o ființă nepotrivită ? Unde sfîrșește vînătoarea și începe iubirea ? Fata adusă de apele Bistriței e chiar lostrița

sau e o fată obișnuită venită dintr-o lume mai primitivă ?

Pentru realizarea acestei țesături fine de incertitudini, din care cititorul nu poate ieși nici după sfîrșitul lecturii, textul se organizează prin contrapunerea subtilă a mai multor puncte de vedere privind cuplul Aliman — lostrița. Trei opinii despre întîmplare sînt abil unificate în plasma povestirii.

Prima, cea care dă tonul interpretării, este *optica folclorică*, exprimînd opinia colectivă a satului de pescari unde trăiește Aliman. La acest nivel, lostrița se identifică cu credința populară despre *știma apei*, adică cu o reprezentare supranaturală a răului. Fraza de început a textului sună ca *un adevăr bine știut* : „Nicăieri diavolul cu toată puița lui și nagodele lui nu se ascunde mai bine ca în ape. Dracul din baltă, *se știe (s.n.)* este nelipsit dintre oameni și cel mai amăgitor."

Cum s-a observat, această introducere într-o lume care crede în forțele oculte, malefice, ale apei, amintește de atmosfera fabuloasă din Moara lui Călifar a lui Gala Galaction. Aici, ca și acolo, pentru oamenii obișnuiți dracul este o *realitate*, anormală desigur, dar o realitate, de care se tem. Dincolo de teamă nu există nimic, nici curiozitate, nici interes, încît miraculosul e acceptat în chip firesc.

Un obiect de interes devine însă Aliman, pescarul care se înverșunează să prindă lostrița și pe care satul îl dezaprobă. I se prevede un sfîrșit rău. Cînd pasiunea flăcăului

pentru lostriță scade, și el se îndrăgostește pătimaș de fata salvată din Bistrița, oamenii nu par a se mira de această schimbare bruscă în comportamentul flăcăului. În schimb, fata străină li se pare de la început ciudată, iar textul ține să indice că momentul apariției fetei din apă este contemplat cu ochii uimiți ai sătenilor care observă *anormalitatea* unor detalii :

„Oamenii *vedeau cu uimire* cum se zbicesc repede straiele pe ea, iia, fața, opincile, ca și cînd n-ar fi fost udă niciodată. *Au mai băgat de seamă* că are părul despletit pe umeri ca niște șuvoaie plăvițe resfirate pe o stană albă. Ochii, de chilimbar verde, aurii cu stîrlici albaștri, erau mari, rotunzi, dar *reci* ca de sticlă. Și dinții, cînd i-a înfipt într-o coajă de pîine întinsă de Aliman, s-au descoperit albi, dar ascuțiți ca la *fiare*" *(s.n.).*

Aliman continuă să rămînă în centrul atenției, și „satul se umple de zvonuri ca un roi întărîtat". Dar *anormalul* își găsește din nou o explicație în planul *real* al superstițiilor : fata s-ar putea să fie o strigoaică ce suge sîngele flăcăului.

Pe lîngă această zonă a miraculosului folcloric, cea mai simplă și mai lineară a textului, alte două *voci* complică narațiunea și creează fantasticul : *eroul* și *povestitorul.*

Aliman se diferențiază de la început de colectivitatea din care face parte. El nu aderă la credința naivă despre „știme prefăcute în lostrițe ori despre naiba prefăcut în pește". Ba chiar rîde de aceste „basme bune pentru

copii". Pentru el lostriţa e o *fiară* (aşa numesc vînătorii lui Voiculescu vînatul) care trebuie prigonită fără încetare. Singura slăbiciune a lui Aliman în faţa lostriţei, în această fază de început a poveştii, e *admiraţia* pentru frumuseţea ei deosebită. Căci lostriţa e — observă cu un ochi estetic pescarul — mlădie şi întru totul minunată, *ca un peşte din poveste" (s.n.).* Dar imediat spiritul său raţionalist adaugă : *„Dar totuşi peşte adevărat".*

Această propoziţie, *„Dar totuşi peşte adevărat"* e prima cheie în partitura lui Aliman, exprimînd reprezentarea lostriţei *în planul realităţii,* singurul în care eroul crede acum.

Certitudinea lui Aliman despre realitatea lostriţei slăbeşte însă pe măsură ce fiecare întîlnire cu ea se soldează cu un eşec. Un semn despre fisura ce se produce în această certitudine e schimbarea atitudinii flăcăului faţă de legenda lostriţei fermecate. De unde pînă atunci el dispreţuia „basmele pentru copii", deodată începe să fie interesat de acestea, să asculte lacom poveştile despre lostriţă, spuse iarna la şezători.

Urmează descrierea unui sezon de pescuit fără nici un progres pentru Aliman, după care textul enunţă a doua frază cheie în legătură cu eroul : *„Aliman s-a luat pe gînduri şi a început să se încredinţeze că nu e lucru curat".*

De aici încolo se deschide cîmp larg *indeciziei* care creează fantasticul.

Aliman se hotărăşte să apeleze la magie şi caută un vrăjitor. La început, această întîlnire

dintre vînător și vrăjitor pare să reia formula tipică din celelalte proze voiculesciene : un vraci bătrîn, „mare descîntător de pești" — ca bătrîna Savila din *Lacul rău* — coboară din satul său „sălbatic", din vîrf de munte, ca să-l ajute pe tînărul pescar. Dar ritualul magic realizat de cei doi are o desfășurare care poate conduce la semnificații ambigue. Ar putea fi un ritual vînătoresc bazat pe folosirea unui simulacru al peștelui care să atragă vînatul cel adevărat. Dar nici vraciul și nici pescarul nu simulează uciderea lostriței de lemn, cum ar cere magia vînătorească. De ce oare ? Apoi, de ce în cadrul ritualului, Aliman trebuie să se lepede de Dumnezeu ? În alte povestiri ale scriitorului magia era asociată cu ideea binelui, a purității morale, și iată că deodată aici se sugerează că vrăjitorul este ajutat de forțele răului. E oare aceasta o raportare la *optica populară* care vede în lostriță o făptură diavolească ? Sau povestitorul vrea să adauge dramei lui Aliman un sens derivat din mitul faustic al pactului cu diavolul ? Oare Aliman și-a vîndut sufletul diavolului în schimbul obținerii unei valori inaccesibile omului ?

Oricare ar fi răspunsul la aceste întrebări, ritualul magic nu se soldează cu prinderea peștelui rîvnit, iar după acest moment reprezentarea lostriței în sufletul eroului devine tot mai neclară. Textul consemnează o nouă surpriză : în brațele fetei adusă de apele Bistriței „flăcăul uită dintr-o dată de lostriță și de vrăji". Această *uitare nefirească*, pe care citi-

torul o înregistrează tot ca pe un element de indecizie, ține pînă în ziua nunții pescarului. Atunci el își amintește din nou de lostriță și, ca la începutul narațiunii, *redevine vînător.* Cercul pare a se fi închis exact în punctul de unde plecase. „Azi nu mai scapă! O mănînc de nunta mea!" — sînt cuvintele lui Aliman, care sună *ciudat de prozaic* în gura unui ins nepractic, capabil a alerga după himere, cum părea a fi tînărul pescar. Ipoteza că Aliman ar putea vedea în lostriță un pește destinat nutriției e atît de absurdă, încît cititorul o respinge imediat.

În schimb, același cititor e pregătit să accepte chiotul de bucurie al lui Aliman la întîlnirea cu lostrița, acel „Iată, vin...!", *cel mai de neînțeles* act din partitura lui Aliman.

Lostrița a fost, pentru erou, rînd pe rînd, un vînat, o întruchipare a diavolului, o iubită, apoi a devenit iarăși un vînat, pentru ca acum să fie ceva mai mult decît toate acestea, *nu știm ce,* probabil un ideal care valorează mai mult decît o viață banală de pescar.

A treia voce a textului, *povestitorul,* se caracterizează prin registrul cel mai amplu și, în același timp, cel mai înșelător în intenții. Ambiguitatea începe chiar de la delimitarea povestitorului de erou și de opinia colectivă, care există numai din voința povestitorului și numai uneori, alteori contopindu-se cu vocea mare a povestirii.

Povestitorul se preface a ști unele lucruri *dar nu totul* despre erou și despre întîmplare,

această *impresie de obiectivitate* creînd *cadrul realist* necesar infiltrării fantasticului.

Leitmotivul pe care îl exprimă și îl întreține apoi abil povestitorul, pe tot parcursul naraţiunii, este *incertitudinea* cu privire la esența lostriței : pește sau fată ? Chiar din primele fraze ale textului unde povestitorul pare a lăsa locul vocii colective care *știe ceva sigur* despre dracul ascuns în ape, el strecoară o aluzie la reprezentarea *feminină* a diavolului : dracul din baltă ia felurite chipuri, de la luminița care pîlpîie „în beznele nopții și trage pe călătorul rătăcit la adînc, pînă la fata șuie care se scaldă în vultori...“

Deci întîia propoziție — cheie a povestitorului este : *dracul poate avea chip de fată.* Și imediat a doua : „Pe Bistrița, Necuratul rînduise de multă vreme o nagodă cu înfățișare de lostriță“, adică *dracul are înfățișare de lostriță.*

Apoi, ca într-o demonstrație matematică unde două elemente egale cu al treilea sînt egale între ele, se enunță o nouă propoziție semnificativă : *lostrița seamănă cu o fată.* Cînd „se întinde, moale, la rîniș, de departe ai zice că e o domniță lungită la soare pe plajă de nisip argintiu“. Sub comparația aparent nevinovată se ascunde, de fapt, cea dintîi apropiere dintre pește și o fată pe care se sprijină întregul text. Iar precizarea „de departe“ e și ea o cursă vicleană a acestui joc care mimează realismul pentru a pregăti fantasticul.

Comparația lostriței cu o fată va reveni apoi de mai multe ori în text, de fiecare dată însă accentul deplasîndu-se de la *termenul întîi spre cel de-al doilea.* Se spune : lostrița e foarte frumoasă, iar frumusețea ei „fără împotrivire", *nu valoarea de vînat rar,* i-a „dus în ispită" pe acei flăcăi care s-au înecat încercînd s-o prindă.

Apoi, cînd Aliman încolțește o dată lostrița și reușește s-o prindă pentru o clipă în brațe, ea îi scapă din nou, așa cum — spune povestitorul — „îi scăpa duminica cîte o zvîrlugă de fată la horă".

Apropierea pare iarăși nevinovată, dacă vocea povestitorului n-ar adăuga un element tulburător privind starea sufletească a flăcăului după *atingerea* lostriței :

„Flăcăul a rămas multă vreme buimac, cu gura căscată. Și de atunci nu i-a mai ieșit din carnea brațelor o dezmierdare, ca un gust de departe al lostriței. Îi simțea mereu povara și forma în mîinile dibace și în sufletul tulburat."

Așadar, lostrița nu e numai frumoasă și ispititoare *ca o fată,* ceea ce e și așa prea mult pentru un pește oricît de frumos ar fi, dar emană din carnea ei o *senzualitate erotică.*

Acesta e punctul de cotitură al textului, unde atenția cititorului se încordează, devenind mai acută. Boala lui Aliman se numește de acum înainte „dor", flăcăul visează trupul lostriței „cu ispite femeiești", neputînd uita

„dulcea greutate“ pe care o simte în brațele-i „pline de amintirea ei“.

Povestirea s-a modificat pe nesimțite : parcă nu mai e vorba de vînătoare, ci de dragoste. Povestitorul se preface a nu ști mai multe decît cititorul. El nu dezvăluie ce anume i-a cerut Aliman *vrăjitorului*, un ritual de magie vînătorească sau un elixir pentru chemarea iubitei, încît surpriza se amînă.

Scena de magie e ca un intermezzo între prima parte a textului, *realistă*, cu ritm obișnuit și partea a doua, *fantastică*, cu ritm alert. Apare *fata care seamănă cu o lostriță* (trup șui, mlădios, chip bucălat) și povestitorul *se preface a fi uitat că a existat o lostriță care semăna cu o fată*.

Pe acest joc ambiguu al imaginii lostriței care pare a fi cînd *pește*, cînd fată, niciodată *fată* și *pește* în același timp, curge tot restul textului, pînă la finalul indecis, în plin fantastic, a ultimei întîlniri — de astă dată *în apă* — dintre Aliman și lostriță.

Dar povestirea nu se încheie odată cu povestea. Un epilog despre răspîndirea legendei lostriței fermecate, simetric cu prologul, complică discursul povestitorului.

Să fie aici numai un artificiu de tehnică, inutil, cum zic unii critici ? Sau există în *Lostrița* și o *temă a poveștii, subtilă*, dar inabil legată de celelalte teme ?

Ipoteza unei *povești în povestire* e seducătoare și-și găsește în text unele puncte de sprijin. E suficient să ne gîndim că povestito-

rul nu e unicul purtător al *temei poveștii* și că Aliman însuși își definește evoluția după atitudinea față de legenda lostriței : sceptic la început, necrezînd în basme, pentru ca apoi să devină interesat în mod subit și să asculte lacom la șezători povestea lostriței fermecate. Această schimbare a atitudinii eroului coincide chiar cu modificarea registrului povestirii, în momentul cînd fantasticul ia locul realului.

S-ar părea deci că, în finalitatea textului, *povestea,* existentă înainte de erou, l-a înglobat pe acesta care a căzut victimă *imaginarului.* Aliman a murit, poate, ca toți ceilalți flăcăi, din cauza ambiției nesăbuite sau victime ale unei iluzii zămislită de imaginația lor de pescari, în timp ce legenda, contopindu-i pe toți în unul singur, a rămas să dăinuie veșnic.

Așadar, pentru povestitor *lostrița* nu e decît o legendă fermecătoare, iar existența reală a peștelui miraculos nici nu trebuie dovedită.

Destinată ascultătorilor, povestirea este în același timp, la Voiculescu, un mod de confruntare a povestitorului cu sine. Toate întîmplările istorisite, toți acei eroi neobișnuiți din vremuri apuse sublimează ipostaze virtuale ale existenței povestitorului, visurile lui despre vînătoare, despre artă, despre iubire. Și, pe măsură ce povestirea se umple de viață și devine tot mai fermecătoare, figura povestitorului se estompează, se decolorează, ca un desen pe nisip șters de valuri. *Imaginarul* povestirii înglobează în cele din urmă *realitatea* povestitorului.

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

CUPRINS

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCU/IASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Poezia 5
Poezia ca meşteşug 5
Tradiţionalismul 18
Fiorul naturistic 46
Puritate şi eros 62
Teatrul 81
Proza 98
Tema vînătorii. *Omul fantastic.* Interesul pentru animal 100
Tema privirii 173
Arta povestitorului 211

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Lector : MIHAI DASCĂLU
Tehnoredactor : ELENA CĂLUGĂRU

Bun de tipar 9.IX.1980. Coli editoriale 8,86.
Coli tipar 7,5.

Tiparul executat sub comanda
nr. 5 169/1980 la Întreprinderea
poligrafică Bacău,
str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată
la Întreprinderea de hîrtie Bistrița
Prundul Bîrgăului

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASVICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PRETUL
RON 4,00

Lei 5,50

Serie de mare accesibilitate, „Introducere în opera lui..." publică studii de inițiere în opera scriitorilor români fundamentali. Ele au un pronunțat caracter eseistic, uzînd de modalități variate de explorare critică.

In această serie urmează să apară eseuri avînd ca obiect opera lui Alecu Russo, Ion Ghica, Titu Maiorescu, Ion Pillat, Mircea Eliade, Perpessicius, Ion Vinea.

EDITURA MINERVA